عالم المعرفة

١٨٢

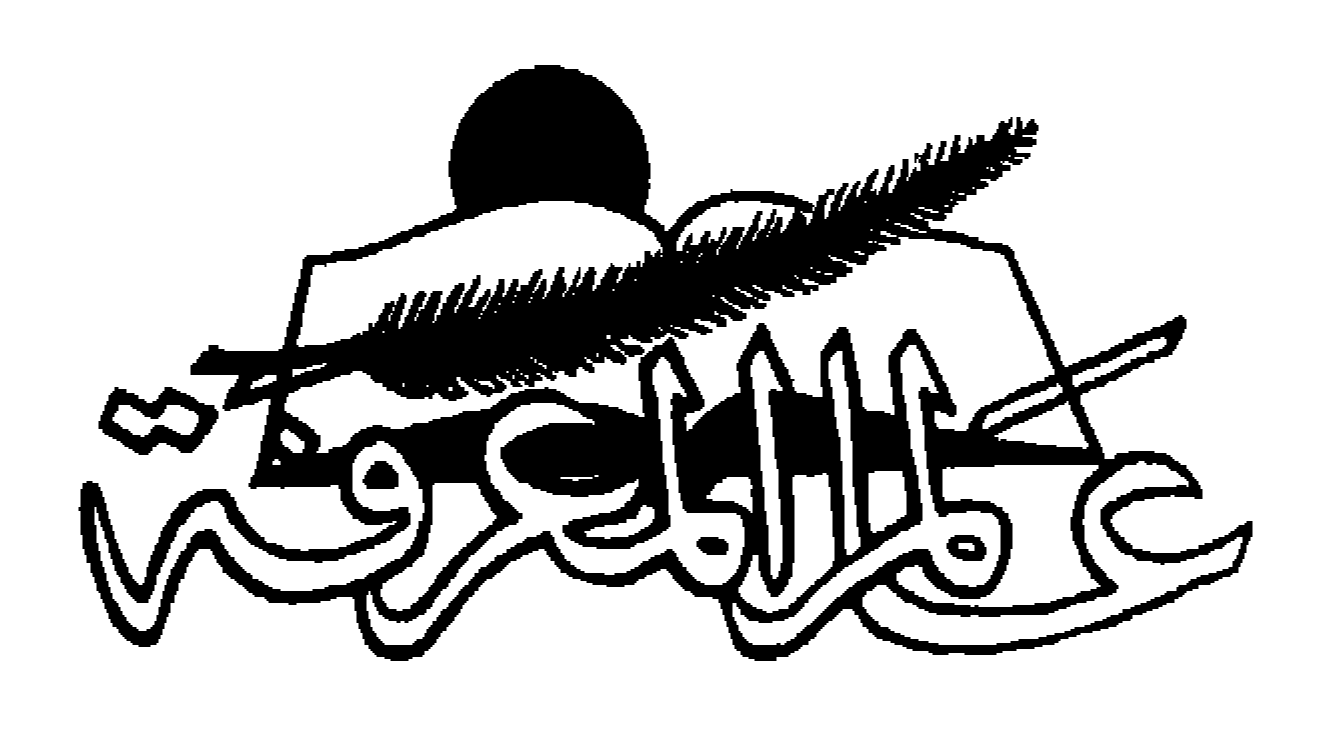
الشفاهية والكتابية

تأليف : والتر ج. أونج

ترجمة : د. حسن البنا عز الدين

مراجعة : د. محمد عصفور

شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



١٨٢

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

الشفاهية والكتابية



تأليف : والتر ج. أونج

ترجمة : د. حسن البنا عز الدين

مراجعة : د. محمد عصفور

شعبان ١٤١٤ هـ - فبراير / شباط ١٩٩٤ م

المراسلات:
توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
فاكس: ٤٨٧٣٦٩٤ ، ص.ب: ٢٣٩٩٦ ـ الصفاة ـ الكويت 13100

العنوان الاصلي للكتاب :

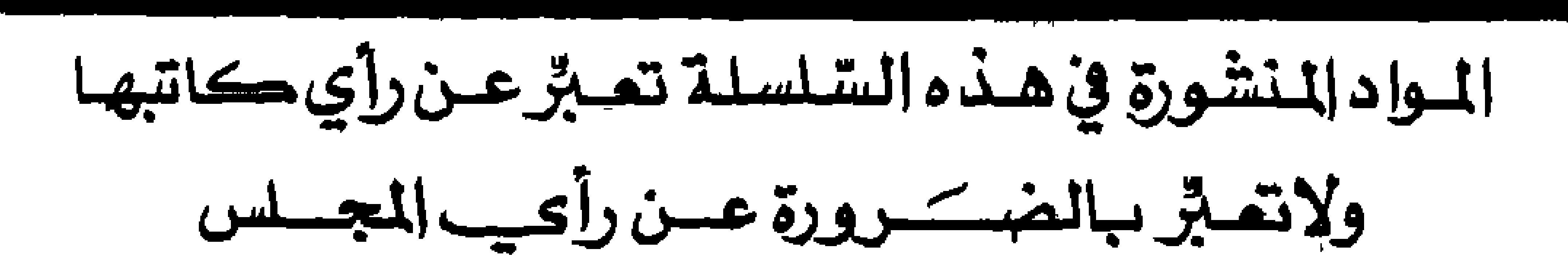
Orality and Literacy

The Technologizing of the Word.

By

Walter J. Ong

Methuen
London & New York.
First Edition 1982.
Last edition 1992.



المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبّر عن رأي كاتبها
ولا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلس

المحتويات

رقم الصفحة

رقم
الصفحة

رقم
الصفحة

رقم
الصفحة

إهداء

إلى أستاذي

الدكتور / عزالدين إسماعيل

تقديم المترجم

انشغلت بهذا الكتاب منذ صدوره، وقرأته وأفدت منه في دراساتي عن الشعر العربي القديم. ومنذ ذلك الوقت تمنيت أن يطلع عليه القارىء العربي لشدة مناسبته للثقافة العربية التي تعد ثقافة شفاهية الأصل ومتحولة إلى الكتابية منذ مطلع الإسلام إلى الآن. وقد بدأت ترجمة الكتاب منذ أكثر من ثلاث سنوات، ولما انتهيت من الترجمة الأولية عرضتها على أستاذي الدكتور عزالدين إسماعيل الذي تفضل بالنظر فيها، واقترح عليّ كثيرا من التغييرات التي أفدت منها أيما إفادة، وتعلمت منها الكثير.

كذلك قرأ النسخة الأولى من الترجمة عدد من الأصدقاء الذين أبدوا رأيهم في بعض العبارات واقترحوا عليّ إعادة النظر فيها ـ وقد فعلت ـ فإلى هؤلاء الأصدقاء: الدكتور محمد بريري، الأستاد محمد غيث، الأستاذ أحمد فهمي، الأستاذ جمال أبوالدهب، جزيل شكري وعظيم امتناني. أما البروفسير ياروسلاف ستيتكفيتش والأستاذ الدكتور أحمد الهواري فقد أضافا إلى النسخة الأخيرة الكثير مما لا أستطيع أن أوفيهما حقهما من الشكر إزاءه. وبالمثل كان رأي الأستاذ الدكتور فؤاد زكريا في الكتاب وملاحظاته على بعض صفحات من الترجمة حافزا مشجعا إلى أبعد حد كي أعيد النظر في ترجمتي كلها مرة أخرى مما كلفني جهدا جديدا أشكره عليه من كل قلبي. كذلك ساعدتني الدكتورة سوزان ستيتكفيتش في إعداد النسخة قبل الأخيرة لإرسالها إلى الناشر وبذلت في ذلك جهدا فائقا، فلها كل الشكر والعرفان. ويظل دائما المترجم، مثله مثل المؤلف، مسؤولا في النهاية عن الأخطاء الممكنة الحدوث في العمل

المنسوب إليه. ولعلني أسعد بمشاركة كل هؤلاء الأساتذة والأصدقاء لي فيما قد يجده القارىء من إيجابيات لا أشك في وجودها في الكتاب.

أما المؤلف والتر ج. أونج (ولد عام ١٩١٢) فقد شجعني في رسالة خاصة على ترجمة هذا الكتاب إلى العربية، وأرسل إليّ معلومات عن هذا الكتاب وأهمها أنه منذ صدوره في عام ١٩٨٢ أعيد طبعه بالإنجليزية عشر مرات حتى عام ١٩٩٢، أي مرة كل عام. كذلك صدرت ترجمات لهذا الكتاب ومقتطفات منه في أكثر من خمس عشرة لغة: منها الفرنسية، والإيطالية، والبولندية، والكورية، واليابانية، والصينية. وقد قدمت للكتاب بدراسة عن النظرية الشفاهية، وذيلته بهوامش مفصلة كي تساعد القارىء العربي على متابعة القراءة والإفادة من الكتاب إلى أقصى درجة ممكنة.

القاهرة في ١٣ من يوليو ١٩٩٣

د. حسن البنا عزالدين

النـظرية الشفاهية
وموقع الأدب العربي منها

دراسة أولى

سوف أحاول في هذه الدراسـة ـ التي أعتقد أنها الأولى في الموضوع في اللغة العربية ـ تحقيق هدفين رئيسين: الأول، إغراء القارىء العـربي بقراءة الكتاب الحالي. والآخر، إغراء البـاحثين في الأدب العربي وطلابه بإعـادة النظر في هذا الأدب: قديمه وحديثه في ضوء التقابل بين الشفـاهية والكتابية؛ هذا التقابل الـذي يمثل المركز من اهتمام الكتـاب الحالي واهتمام مـؤلفه على السـواء. ومن أجل تحقيق هذين الهدفين سأعرض باختصار للكتاب الحالي في سياقه الخاص وفي سياقه العام؛ أي من خلال اهتمامات مؤلفه المتصلة بالموضوع نفسه، ومن خلال الـدائرة الأكبر التي يتحرك فيهـا الموضوع في الكتـابات الغـربية، أعني النظرية الشفاهية على وجه الخصوص. كذلك سوف أذكر موقع الأدب العربي من كل هـذا، وأطرح بعض الملاحظـات حـول الإمكانـات، التي يمكن على أساسها دراسة هذا الأدب، على نحو يضيف أبعـادا جديدة للدراسة الأدبية، ويكشف عن جوانب جديدة في الأدب نفسه.

أمـا المؤلف والتر ج. أونج فقد ولـد في ٢٠ نوفمبر عـام ١٩١٢، بمدينـة كانْزَسْ سيتي، ولايـة ميسوري بالولايات المتحدة الأمـريكية. وقد حصل على الليسانس من كليـة روكهيرست في ١٩٣٣، والماجستير في ١٩٤٨ من سانت لويس، والدكتوراه من قسم اللغة الإنجليـزية من جامعة هارفارد في ١٩٥٥. وكان قد ذهب إلى أوروبا في الفترة ١٩٥٠ ـ ١٩٥٤ للبحث وإلقاء محاضرات.

وقد درس الإنجليزية في أثناء دراساته العليا، وعين أستاذا مساعدا بين ١٩٥٤ ـ ١٩٥٧، ثم أستاذا منذ ١٩٥٧، ومن الواضح أنه ظل يشغل هذا المنصب حتى الآن على مايبدو من خلال مقدمة كتابه الحالي (١٩٨٢) الصادر عن دار نشر Methuen، ومن عنوانه الذي أرسله إليّ في العام الماضي (١٩٩٢). ويبدو أونج منذ أواخر الأربعينيات مهتما بموضوع الشعر، والأدب بوجه عام، في بعديه: الشفاهي والكتابي. ويمثل الكتاب الذي بين أيدينا خلاصة مفيدة لكل هذا الانشغال بالموضوع من قبل هذا المؤلف. ويتضح ذلك من ملاحظة أن هذا الكتاب قد أعيد طبعه منذ صدوره حتى العام الماضي (١٩٩٢) عن دار نشر روتلدج Routledge عشر مرات؛ أي بواقع مرة كل سنة. وقد نشر في سلسلة متخصصة في نشر الجديد في العلوم الإنسانية وبخاصة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية؛ أعني سلسلة New Accents. وقد حبذ المؤلف في رسالته الخاصة إليّ نقل الكتاب إلى العربية، ذاكرا أنه حاضر في بعض البلدان العربية (المغرب بخاصة)، كما ذكر أن أيا من أعماله لم يترجم بعد إلى العربية، فيما عدا المقالة التي قمتُ بترجمتها ونشرها في مجلة فصول (١٩٩١).

وكتب المؤلف الأخرى ومقالاته (انظر الببليوجرافيا) تكشف عن خيط متصل من البحث في الموضوع، في جوانب متعددة، وتجعلنا أمام مؤلف ثقة، حظي باحترام الدارسين في حقول معرفية مختلفة مثل النقد الأدبي، والنظرية الشفاهية، والثقافة الغربية بشكل عام. ولعل أهم نقطة تلوح من خلال كل أعمال المؤلف هي وعيه بوعي إنسان القرن العشرين بذاته، وأهمية وضع هذا الوعي في سياقه النسبي الخاص؛ بمعنى ألا نحكّم وعينا بذاتنا في وعي الأسلاف بذواتهم، إذا جاز التعبير. في عبارة أخرى، ينبغي من وجهة نظر هذا المؤلف أن نعي مكاننا في التاريخ دون أن يكون هذا على حساب من سبقنا إلى هذه الحياة، بمعنى أن ننظر إليهم في سياقهم الخاص وقد تفاعل مع

سياقنـا الخاص، على أن نكون في الوقت نفسـه على وعي بالفروق الـرئيسة بين هذين السياقين. ولعل أهمية هـذا الملمح تكمن في أن التحيز في الرؤية إلى أي من هـذين السياقين قـد أدى غالبـا إلى كثير من سوء الفهم لهما جميعـا في مجال الأدب والنقد على وجه التحديد.

أما فيما يتصل بالدائرة الأكبر التي تنـدرج فيها أعمال أونج المختلفة فلعلها تستند إلى منطلقين أساسيين: الأول؛ الفلسفات الظواهـرية والوجودية، التي ترفض في بعض أشكالها تقسيم الخبرة الإنسانية إلى ذات وموضوع، وتدعو إلى معالجة الأدب بوصفه حدثا كـلاميا؛ بما هو حوار، ومن حيث هو خبرة مباشرة للأشياء في ذاتها. أما المنطلق الآخر فهو النظرية الشفاهية التي أرسى دعائمها كل من ميلمان بـاري وألبرت لورد وتـلاميذهما على مـدى الستين سنة الأخيرة. وتعد النظرية الشفاهية، في رأي أونج، أعظم انفتاح على التقابل بين الشفاهية والكتابية، وسوف يتكلم عنها في كتابه. ولكن نظراً لأهمية هذه النظرية سوف نعرض لها بشيء من الاختصـار المفيد حتى يلم بها القارىء العربي، بـالإضافة إلى التعـرض للدراسـات التي أفادت منهـا في نطاق الأدب العـربي حتى نتبين موقع هـذا الأدب من النظرية، ونحفز دارسي الأدب العـربي على الاطلاع على هذا المجال العلمي «الجديد» والإفادة منه والإسهام فيه.

النظرية الشفاهية

مثل كل النظريـات الأخرى، لم تكن نظريـة الشفاهية، أو نظـرية الصيغ الشفاهيـة Oral-Formulaic Theory، كما يشار إليها أحيانا، بدعا من حيث قيامها في بعـض أجزائها على جهود مفكرين وعلى آراء لهم، في مـرحلة سبقت قيـام كل مـن ميلمان بـاري (١٩٠٢ ــ ١٩٣٥) وتلميـذه ورفيقـه في البحث الميداني، ألبرت لـورد بصياغتها في صـورتها «الرسمية» الأولى. وسـوف نعتمد

هنا في عرض النظرية الشفاهية وإرهاصاتها على كتاب جون ميلز فولي: نظرية الإنشاء الشفاهي، تاريخ ومنهج (١٩٨٨)، ويعد فولي من أهم الدارسين المعاصرين والمؤرخين لهذه النظرية، ولعل كتابه هذا هو أحدث ما كتب في هذا الصدد. ويمكن تقسيم هذه الجهود إلى ثلاثة أنواع:

(١) البحث الخاص بالمشكلة الهومرية؛ أي السؤال حول من كان هذا المدعو هوميروس، عندما أنشأ القصائد التي جرى العرف أن ننسبها إليه، وما النتائج المترتبة على الإجابات التي تم التوصل إليها فيما يتصل بتحقيق الإلياذة والأوديسة وتفسيرهما.

(٢) البحث الفيلولوجي، وبخاصة لدى المدرسة الألمانية في القرن التاسع عشر، وقد ساعد هذا البحث بدوره في صياغة إجابات عن المشكلة الهومرية، وذلك من خلال توثيق الطبيعة التكرارية، القائمة على الصيغ، للمعجم الشعري، بالإضافة إلى شرح هذه الطبيعة.

(٣) علم الأنثروبولوجيا، أو الإثنوجرافيا؛ أي علم دراسة الأجناس البشرية وسلالاتها وعاداتها. وهنا وجد باري نموذجا لأبحاثه المقارنة، وبخاصة في حقل البحث الميداني في يوغوسلافيا (سابقا)، قبل وفاته في عام ١٩٣٥.

وعلى الرغم من إسهام كل مجال من المجالات الثلاثة السابقة في التمهيد للدخول في السياق العام الذي صاغ فيه باري ولورد التقرير الأولي للنظرية، فإن الإحساس الحقيقي بتاريخ مجال النظرية وتطوره لا يتم إلا إذا فرقنا بين ما نسميه الإدراك السابق والتأثير؛ أي بين ذلك الإدراك الناتج عن خبرة ما بالموضوع أو عن إلهام عقلي مفاجىء، لا يستغله صاحبه، أو آخرون استغلالا واضحا من ناحية، وبين التأثير؛ أي ذلك التأثير الذي يمارسه صاحبه على

آخرين، يأتـون من بعده ويطورونـه في سياق أكبر من ناحيـة أخرى. ذلك أن كثيرا من مقدمات نظرية الشفاهيـة قد التفت إليها منذ زمن طويل، قد يصل إلى قرون، أكثر من بـاحث، أو أناس عاديون، قبل أن تصبح هـذه المقدمات جزءا من شرح شامل وموحد (فولي ١٩٨٨، ص ١). وفي الحقيقة نستطيع أن نقـول إن هـذا شبيـه بما نجـده في النقـد العـربي القـديم فيما يتصل بمشكلـة الانتحال في الشعر الجاهلي؛ أي السؤال حول مدى أصـالة هذا الشعر وصحة نسبتـه لمن ينسب إليهم من أهل الجاهليـة. وهي القضيـة الموازيـة للمسألـة الهومريـة على أكثر من مستـوى. فلدينـا أقوال كثيرة في هـذا النقد حـول هذه المشكلة، وبخاصـة عند ابن سلام الجمحي في القرن الثـالث الهجري (التاسع الميلادي). وكـذلك لدينا إشـارات مهمة حول الموضـوع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لبعض المستشرقين الألمان بخـاصة. وأعاد مصطفى صادق الرافعي ذكر الموضوع في عام ١٩١١. ولكن الصيـاغة النظرية للمشكلة لم تبدأ بدايـة حقيقية إلا مع كتـاب في «الشعر الجاهلي» لطـه حسين في عام ١٩٢٦، وكتابـه المعدل في «الأدب الجاهلي» في العام التـالي. وللأسف الشـديد لم تحقق الضجة التي أثـارها طه حسين حول الموضـوع ماكان يتطلع إليه صـاحبها من إعادة بحث في الموضـوع والوصول إلى نتائج يمكن الاطمئنان إليهـا. ويذهب بعض المعاصرين إلى مـلاحظة ما تـلا كتاب طه حسين من «الـردود الممعنة في الجهل والادعاء، . . . ، [و] مـا كتبه «أسـاتذة الأدب العـربي من كتب، وما حضره تلاميذهم من «رسائل جامعية» لنيل الدكتوراه وكلها تكشف عن جهل هـؤلاء وأولئك التـام بكل مـا نشر قبـل ذلك بمائة عـام أو يـزيـد من أبحـاث ودراسات نضَّرت وجه البحث في الشعر الجاهلي وتقدمـت به خطوات هائلة، هم جميعـا عنهـا غـافلـون!» (بـدوي ١٩٧٩، ص ١٣). ولعل لهذا الاتهام القاسي ما يبرره، وإن كان لا يخلو من مبـالغة ومرارة. ذلك أن بعض أساتذة

الأدب العربي قد نجوا من هذا المصير ونجا بعض تلاميذهم ووصلت إليهم أصوات طه حسين وغيره ممن اهتموا بالموضوع، وتواصلوا مع هذه الأصوات ولا يزالون يحاولون (انظر المراجع في نهاية الدراسة)، وإن كان هذا لا يعني بطبيعة الحال أن نطمئن إلى كل ما يكتب في الموضوع.

المشكلة الهومرية

يقول أونج في كتابه الحالي (١٩٨٢، ص ١٧ ـ ٢١) إن ثمة وعيا ممتدا في الزمن بالتقاليد الشفاهية بين الكتابيين؛ أي أصحاب الثقافة المستوعِبة للكتابة، وقد برهن بعض الباحثين على أن الثقافات الخالصة الشفاهية يمكن أن تولد أشكالا فنية للقول فيها حذق ومهارة، فما الجديد في فهمنا الجديد للشفاهية؟

لقد تطور هذا الفهم الجديد عبر طرق متنوعة، لكن ربما أمكن تتبعه على نحو أفضل من خلال تاريخ «المشكلة الهومرية». ذلك أن مايربو على ألفين من الكتابيين (أي المنتمين إلى ثقافة الكتابة انتماء جوهريا) قد كرسوا أنفسهم لدراسة هومروس متسلحين بأمزجة متعددة من البصيرة، والمعلومات الخاطئة، والتحيز الواعي وغير الواعي. ولذا فليس هناك سياق أغنى من سياق المشكلة الهومرية يمكن أن تعرض فيه التقابلات بين الشفاهية والكتابية، أو البقع السوداء للعقل الكتابي أو الطباعي حال كونه غير واع بذاته، على حد تعبير أونج.

أنتجت «المسألة الهومرية» في حد ذاتها في القرن التاسع عشر نقدا بارزا لهومروس، تزامن في نضجه مع النقد البارز للكتاب المقدس، ولكنه نقد تمتد جذوره لتعود إلى العصور الكلاسيكية القديمة. لقد أظهر رجال الأدب في العصور الكلاسيكية القديمة في مناسبات مختلفة بعض الوعي بأن الإلياذة

والأوديسة كـانتا تختلفـان عن الشعر اليـوناني، وأن أصـولهما كانت غـامضة. واقترح شيشرون أن النص الباقي من الملحمتين الهومـريتين كان نسخـة منقحة لعمل هـومـروس على يد بيسيستراتـوس (وهـذا هو مـا تصـوره شيشرون، مع ذلك، على أنه نص قائم بذاتـه)، حتى ذهب جوزيفوس، المؤرخ اليهودي في القرن الأول الميـلادي، إلى أن هومروس لم يكن يستطيع الكتابـة، ولكنه ذهب إلى هذا ليبرهن على أن الثقافة العبرية كانت في مكانة أعلى من ثقافة يونانية جدّ قديمة، بحجة أن الثقافة العبريـة عرفت الكتابة، وذلك بدلا من أن يضع في حسبانه أي شيء عن الأسلوب أو الملامح الأخرى في الأعمال الهومرية.

ومنذ البـداية تشـابكت محاذير عميقـة مع رؤيتنـا لما تقوم عليـه في الحقيقة القصائد الهومريـة. فبشكل عام، ومنذ العصور القـديمة إلى الوقت الحاضر، نُظِـرَ إلى الإلياذة والأوديسـة في التراث الغربي بـوصفهما قصائد من أعجب مـا أبدع الإنسان نموذجا وإلهاما وصدقا. وللـوفاء بالامتياز الذي أغدقته الأجيال على هذه القصائد، كان على كل جيل أن يفسرها قدر الإمكان بحيث ينقل إلى الجيل التالي ما فهمـه من عمل أصحابها وما كانوا يهدفون إليـه. وحتى عندما أعادت الحركـة الرومانسية تفسير «البـدائي» بوصفه عـلامة على مرحلة ثقـافية خيّرة أكثـر منها مثيرة للنـدم، ظل البـاحثـون والقراء يميلـون بشكل عـام إلى إلصاق صفات بالشعر البدائي كـانت متجانسة مع عصرهم بشكل جوهري، وقد نجح البـاحث الكلاسيكي الأمـريكي ميلمان باري، أكثـر من أي باحث سابق، في تقويض هذه الشوفينية الثقـافية من أجل أن يهتم بالشعر «البدائي» الهومري بناء على الشروط الخاصة بهذا الشعر، حتـى عندما تكون هذه الشروط مضادة لوجهة النظر السائدة عما ينبغي أن يكون عليه الشعر والشعراء.

وكان العمل السابق على عمل باري قـد أرهص بعمله على نحو غامض، من حيث إن الإطراء العـام للقصائد الهومريـة كان غالبا مصحـوبا بشيء من

الشعور بالقلق. فغالبا ماشعر الباحثون بأن هذه القصائد منحولة. وفي القرن السابع عشر، قام فرانسوا هدالينHedelin، راهب أوبينياك Aubignac وميماك Meimac (١٦٠٤ ـ ١٦٧٦)، مدفوعا بروح الجدل البلاغي أكثر من روح العلم الحقيقي، بمهاجمة الإلياذة والأوديسة من حيث سوء الحبكة، وفقرهما في خلق الشخصيات، وجدارتهما بالازدراء من الناحية الأخلاقية واللاهوتية، ومضى هدالين في جدله زاعما أنه لم يكن هناك هومروس قط، وأن الملحمتين المنسوبتين إليه لم تكونا أكثر من مجموع من أجزاء قصيد ملحمي لآخرين. أما الباحث الكلاسيكي ريتشارد بنتلي (١٦٦٢ ـ ١٧٤٢) فقد ظن أنه كان هناك حقا رجل يسمى هومروس، ولكن الأغاني المختلفة التي «كتبها» لم تجمع معا في قصائد ملحمية إلا بعد نحو ٥٠٠ سنة في زمن بيسيستراتوس. أما فيلسوف التاريخ الإيطالي، جيامباتستا فيكو (١٦٦٨ ـ ١٧٤٤) فأعتقد أنه لم يكن ثمة هومروس ولكن الملاحم الهومرية كانت بطريقة ما إبداعات شعب بأكمله.

ويرى أونج أنه من الواضح أن روبرت وود (١٧١٧؟ ـ ١٧٧١) قد حدد بعناية بعض الأماكن المشار إليها في الإلياذة والأوديسة، وكان بذلك أول باحث اقترب حدسه مما عرضه باري بأخرة. لقد اعتقد وود أن هومروس لم يكن كتابيا، وأن قوة الذاكرة هي التي مكنته من إنتاج هذا الشعر. ويذهب وود بنفاذ رأي إلى أن الذاكرة قامت بدور متميز تماما في الثقافة الشفاهية عن ذلك الذي قامت به في الثقافة الكتابية. وعلى الرغم من أن وود لم يستطع أن يقدم شرحا كاملا لكيفية عمل ذاكرة هومروس فقد ذهب إلى أن روح الشعر الهومري كانت شعبية أكثر منها مثقفة. واعتقد جان جاك روسو أن الأكثر احتمالا هو أن هومروس ومعاصريه من بين الإغريق لم يعرفوا الكتابة.

وقد شهد القرن التاسع عشر تطور النظريات الهومرية على يد من يطلق عليهم المحللون، وعلى رأسهم فردريك أوجست وولف (١٧٥٩ ـ ١٨٢٤)،

في كتابه المقـدمة، ١٧٩٥ . لقد نظر المحللون إلى نصـوص الإلياذة والأوديسة على أنها تجميع لقصـائد مبكـرة أو شذرات مـن قصائد، وشرعـوا من خـلال التحليل في تحديد الأجزاء التي تكونت منهـا هذه القصائد وكيف ضُمَّ بعضها إلى بعض. ولكن المحللين، كما يـلاحظ آدم بـاري افترضوا أن الأجـزاء كـانت ببساطة نصـوصا بما أنها موضوعـة معا، ولذا فإنه لم يخطـر لهم خيار آخر. وفي أوائل القــرن العشرين، وعلى نحــو لم يكـن منــه منــاص، خَلَفَ المحللين الموحدون الذين كانوا غالبا أهـل تزمت أدبي، ومتدينين وإن كانوا يعبدون الله على حرف. وقد زعـم الموحدون أن كلا من الإلياذة والأوديسـة محكمة البناء، ومنسقة الشخصيات، وأنهما بشكل عـام أدب رفيع، وأنهما لا يمكن أن تكونا من عمل سلسلة من المحررين، بل لابد أنهما من خلق إنسان واحد. وقد كان هذا الرأي بشكل أو بـآخر هو الرأي السائد حول المسألة الهومـرية، في الوقت الذي كان فيه باري طالبا في سبيله إلى تكوين آرائه الخاصة في الموضوع.

وبعد ثـلاثين عاما من إشـارة طه حسين مـوضع الشك في الشعر الجاهلي، وإشارته المقارنة إلى الإلياذة والأوديسة (١٩٢٦)، عرض ناصر الدين الأسد في رسالته عن مصادر الشعـر الجاهلي وقيمتها التاريخية (١٩٥٥، انظر ١٩٨٢، ص ٢٨٧ ــ ٣٢٠) للمشكلـة الهومـريـة بشيء مـن التفصيل، وتـوقف عنـد الموحدين والمحللين ومن لفَّ لفهما، وانتهى إلى «أن الجدل حول هذا الموضوع ـ على إغرائه ــ غير مفض إلى نتيجة» (ص ٣٠٨). وليتـه اتخذ الموقف نفسه من مشكلـة الشعر الجاهلي، أو التفت إلى الجهـود المعـاصرة له في بحث المشكلـة الهومرية في زمنـه وأفاد منها في النظر إلى قضية انتحـال الشعر الجاهلي. لكنه، بدلا مـن ذلك، انتصر لكتابة الشعـر الجاهلي، ولم تخلُ أسانيـده، مع ذلك، من مبالغة، متفقا في هذا مع بعض المستشرقين الذين بالغوا في إثبات استعمال الكتابـة لحفظ الشعـر العربي القديـم. (انظر مقـالة بهذا العنـوان في بدوي، ١٩٧٩، لكرنكوف، ص ٣٩٢ـ ٣٠٤).

البحث الفيلولوجي

في الوقت الذي وفرت فيه الإجابات المعاصرة على المشكلة الهومرية السياق الذي عرض فيه ميلمان باري تقاليد هومروس الشفاهية، فإن اللغويين الألمان الكلاسيكيين وفروا لباري نفسه المنهج الذي تبناه لأداء مهمته. وهو يشير إليهم خلال أعماله المنشورة بصورة تنبيء بأنهم أثروا في فكره تأثيرا حقيقيا، وبخاصة فيما يتصل بنوع التحليل الذي جعل من عمله مثار إعجاب الآخرين به. وأهم هؤلاء اللغويين الذين يقتبس منهم باري بصورة متكررة: جون إرنست إليندت Ellendt، وهاينريك دونتسر Duntzer، وكورت فيتّه Witte، والفرنسي أنطوان ماييه Meillet، أستاذه والمشرف على رسالته للدكتوراه، وماييه معروف في العربية من خلال ترجمة محمد مندور منهجه في البحث في اللغة.

لقد تعلم باري من إليندت القوة المكونة للوزن السداسي، والأنواع المختلفة للتغييرات التي تتطلبها صرامة الشكل الشعري. وفي أعمال دونتسر، التي ربما كانت أبعد أعمال اللغويين الأربعة عمقا وأهمية، قرأ باري عن دور الوزن، وبخاصة عن لغة الشعر التي تتشكل بناء على الوزن، كما قرأ عن الإمكانات الحقيقية لأن تكون النعوت الثابتة لدى هومر قد اختيرت ليس بسبب جاذبيتها الجمالية المصقولة فحسب، بل على أساس مناسبتها العروضية في موضع بعينه من البيت الشعري. ومن فيتّه توافر لباري تأكيد على الأقسام العروضية في الوزن السداسي وتأثيرها على البنية المورفولجية لكلمات البيت. وربما توافرت له كذلك فكرة أولية عن التعايش التاريخي والمستمر للوزن والمعجم الشعري، وهي الفكرة التي كانت تفتقر إليها كتابات إليندت ودونتسر. وقد عثر باري في كتابات ناصحه الأمين وأستاذه ماييه على الرأي القائل بأن ملحمة هومروس كانت قائمة على الصيغ بصورة كلية، بل إن اللغة التي أنشئت بها القصائد الهومرية كانت لغة فنية Kunstsprache، أي لغة تقليدية ومصطنعة، تطورت لتؤدي وظيفة بعينها.

وهكـذا كـان للغـويين الألمان والفـرنسيين تأثير حقيقي ، على النظـريـة الشفاهيـة لباري من خـلال أكثر من وجـه له دلالتـه ، وليس بوصفهـا إدراكا سابقـا بسيطا . وبهذه الإسهـامات البحثيـة الجادة تحت يد بـاري ، وبمعرفتـه بالمشكلـة الهومريـة في وضعها الذي كـان سائدا حتى ذلك الـوقت ، كان على استعـداد لاقتراح المرحلـة الأولى من النظـرية الجامعـة التي سـوف تستـوعب الكشوف الجديدة المتنوعة في صورة تجعلها تنسجم مع ما اكتشفه هو نفسه عن أي نوع من الشعـراء كان لابـد أن هومروس ينتمي إليـه . لكن الثمرة الكـاملة للنظرية الشفاهيـة ؛ أي الرحلة من التقليد إلى الشفاهية ، كـانت لاتزال تفتقر إلى إسهـام جـدّ مطلـوب ؛ ونعني بـه ذلك الخاص بـالأنثـروبـولجيـا (فـولي ، ١٩٨٨ ، ص ٦ ـ ١٠) .

الأنثروبولجيا

يشير باري في أعمالـه المنشورة من ١٩٣٠ فصاعـدا ، وبخاصة في مقـالاته التأسيسيـة في ١٩٣٠ ـــ ١٩٣٢ ، إلى كتـابـات فـاسيلي ف . رادلف Radolv إشـارات متكـررة ، . ومن الـواضح أن أبحاث رادلـف الميدانيـة بين الشعـوب التـوركيـة Turkic (فيما بين تركيـا وشمال شرق الصين) كان لها تـأثير على تطور افكار باري أكثر ممـا يعتقد الباحثون الآخرون . وفي تصديـر رادلف لكتابه عن «لهجة الكارا ـــ القيرغيزية» Kara - Kirghiz (١٨٨٥) ، يجد المرء مقدمـة غنية ومفصلة عن أداء الشعـر الشفاهي بين الكـارا ـ القيرغيـزيين ، مع إشارات إلى مشكلة الارتجال في مقـابل الحفظ ، وعن وحدات الإنشاء الشفـاهي التقليدي (وبخـاصـة الأجزاء السرديـة) ، ودور الجمهـور ، والتشكيل المتعـدد للقصص وأجزائها ، والخليط من القديم والجديد في القصيدة الشفاهية ، ومناقشة لدلالة حالات عدم الانتظام في السرد ؛ كما نجد مقـارنة مستمرة لهذا الشعر والقصائد الهومريـة . ولابد أن باري وهـو يقرأ هـذه المقدمة المختصرة والمكثفـة في الوقت

نفسه قد وجد سببا كافيا لأن يعتقد في أن كثيرا من الخصائص التي كان هو وآخرون قد درسوها في القصائد الهومرية كانت تنعكس في الشعر الشفاهي الحي الذي كان يتكلم عنه رادلف.

وبرغم أنه تاريخيا، كانت هناك إشارات أخرى إلى الشعر الشفاهي، لا يشك أحد في أنها ذات علاقة وثيقة بتطور أفكار باري، عن هومروس بوصفه شاعرا ملحميا شفاهيا، فمن المهم أن نلاحظ أن دراسة رادلف المركزة والمتخصصة كانت أكثر المصادر المنهجية تقدما من حيث الزمن، وقد بسطت نظرة عميقة إلى الموضوع من خلال بحث ثقافة شفاهية حية وليس من خلال التحليل النصي فقط. وبالإضافة إلى ما أورده ماتيجا موركو عن التقليد الملحمي الشفاهي السلافي الجنوبي، فتحت كتابات رادلف وموركو؛ و طرقا بعينها للفحص خارج التحليل النصي التي كان البحث الكلاسيكي مقيدا إليها بالضرورة.

باختصار، برغم أن رادلف كان يكتب في وقت سادت فيه بعض الأطروحات النظرية المقبولة عالميا، مثل تطور الأغنية الشعبية إلى الملحمة المركبة على مراحل، الأمر الذي جعل آراءه مقبولة بشكل جيد، فإن إسهامه في فكر باري كان إسهاما جد حقيقي.

وبالمثل قدّم فردريك كراوس Krauss، فيما يتصل بتقليد الشعر الشفاهي لدى الجوسلار Guslari؛ أي الرواة اليوغسلاف، وهو التقليد الذي كان على باري ولورد أن يخبراه بأنفسهما بعد ذلك بسنوات ـــ قدّم ملاحظات مشابهة مؤسسة على البحث الميداني المطبق على أكثر من مائة مغن. يصف كراوس (١٩٠٨) الذاكرة الفذة للمغنين على نحو جزئي من خلال وحدات الإنشاء المستخدمة في الأغاني؛ بالإضافة إلى التكرارات البسيطة، ويوضح كراوس

كيف أن الجوسـلار يمتلك كذلك صـورا وأوصافـا نمطية حيث يحفظ بصـورة تبعث على التقـديـر ذخيرتـه الحقـة من المادة السرديـة . ويستطيع المغني بـاستخدام هـذه الكليشيهـات أن ينشىء بطلاقـة وأن يضيف بسهـولة مـادة جديدة إلى ذخيرته .

ولكن ، برغم أن كـراوس يستمر في وصف جوانب أخـرى من تقليد صنع الأشعار، فإنـه يؤكد مـايسميه مرحلة قـريبة من الحفظ ويقدمهـا على الإنشاء التقليدي مـن خلال هذه الأشكـال المتعددة . وهـذا الميل بدوره يعطـي أهمية متزايـدة إلى الشاعـر الفرد وإلى مجمـوع آثار الشـاعر الـواحد أكثـر مما للتقليـد الشعري بوجه عام .

أمـا أرنـولـد فَنْ جنب Van Gennep ، الـذي يشير إليـه بـاري إشـارات متكررة ، فقد حـاول في كتابه الصغير «مشكلة هـومروس» (١٩٠٩) أن يشرح الإنجازات الفذة للـذاكرة التي كان كراوس شـديد الاهتمام بها . وقد شرح فَنْ جنب الظاهرة من خلال مصطلح الكليشيـه (أو الروسم) . وبالإضافة إلى فن جنب ، يقتبس باري من مارسيل جوس Jusse (١٩٢٥) فيما يتصل بمحاولته الوصـول إلى نظرية سيكـولوجية وراء الأسلـوب الشفاهي . ولكن من الصعب الإشارة إلى نقطـة بعينها في عمل جوس كان لها تأثير في تفكير بـاري ، ولذلك يمكن القـول بتأثير عـام لجوس على بـاري جعلـه على وعي أكبر بـالمؤسسـة الثقافيـة للتقليد الشفـاهي ونظام التواصل غير المكتـوب ، الشديـد الصرامة ، الذي تناوله جوس .

وبـالنسبة إلى جيهـارد جيسمان Geseman الذي يعـد من أهم المؤثرين في باري باعترافه ، فإنه قد تقدم إلى دراسة الأشعار الشفاهية السلافية الجنوبية من خلال تحديد «مجال الإنشاء» وتوضيحه بـوصفه وحدة تقليدية متعددة الشكل وفي حجم قد يصل إلى حجم حكاية كاملة .

ومهما يكن من أمر، فإن موركو كذلك كان له أكبر تأثير على باري فيما يتصل بالانتقال من السمة التقليدية لهومروس إلى شفاهيته الحتمية. وتأثير موركو يمكن أن يلخص في نقطة واحدة: لقد فرش أمام باري واقعا حيا ملاحظا، وتحت الاختبار مباشرة بين السلاف الجنوبيين، وقد أيد هذا الواقع أطروحة باري الذي كان قد اشتغل عليها من خلال القصائد الهومرية، أي من خلال التحليل النصي لها (فولي، ١٩٨٨، ص ١٠ ـ ١٨).

ميلمان باري (١٩٠٢ ـ ١٩٣٤)

يكشف ميلمان باري عن عمق وأصالة في الرؤية منذ وقت مبكر من حياته العلمية القصيرة. وعلى الرغم من أن رسالته للماجستير (١٩٢٣) لا تتناول المسائل المختلفة بالحماس الفيلولوجي الذي أصبح سمة أصيلة في أبحاث باري، فقد برزت فيها بعض تبصراته الأعظم بعدا وإقناعا في كلامه عن حدود الشكل بالنسبة للتعبير عن الفكرة، والصفة التزيينية، وثبات المعجم الشعري وسمة المحافظة فيه عبر الزمن، كما تبرز في حديثه عن سهولة الوزن على الشاعر و«الاقتصاد» في نظام التعبير الهومري، والامتياز الجمالي في المعجم الشعري المصغَّر. فمثلا يصف باري في الفقرة الافتتاحية لأطروحته كلا من التقليد الشعري، والشاعر التقليدي في أوج نشاطه، ويرى أن ذلك الشاعر يستطيع أن يصقل تعبيراته الفنية النمطية التي استخدمها أسلافه الكثيرون، وأن يدخل في قصائده شيئا جديدا على صياغة التراث التقليدي وإذابته في شعر ملحمي بارز. ومهما يكن في الأمر من شيء، فإن باري في هذه المرحلة من تطور فكره كان يتابع كل الباحثين الكلاسيكيين تقريبا، حيث يفترض أن الشاعر التقليدي يكتب شعره ولا ينشده. وسوف يأخذ الأمر منه عدة سنوات قبل أن يتحقق من أن التفسير الوحيد لهذه السمة التقليدية يكمن في الحقيقة في السمة الشفاهية لهذا التقليد.

وفي مناقشة مختصرة وفي ملاحق ذات حجم متواضع لأطروحة باري نفسه، شرع كذلك في توضيح ماسوف يفصله فيما بعد؛ أي أن التراث التقليدي الذي يقف وراء عبقرية هومروس يمكن عرضه بشكل مفهوم من خلال استخدام «الصفة التزيينية»، التي كان دونتسر قد أشار إليها (ولم يشر باري إليه في مراجع أطروحته). وهذه الصفة تشير إلى «سمة ما لشيء ما بصرف النظر عن الحالة الخاصة لهذا الشيء في السرد». وهنا يجادل باري بشدة ضد الفكرة الحديثة التي تذهب إلى أن النعوت لا تستدعى إلا لقابليتها للتطبيق في مواقف بعينها، ولصالح الرأي الذي يقول إنها تقوم بدور في تسهيل الوزن. ويرى باري هنا أن التفسيرات الرصينة عن تسهيل الوزن غالبا ماكانت ولاتزال تغفل التاريخ الذي يرقد وراء الاستخدام الإنشائي ومرجعية العبارة الناتجة عنه.

وفي هذا السياق نفسه، وفي موضع وحيد ـ في الإشارة إلى الشفاهية ـ من أطروحته للماجستير، يلتفت باري إلى أن «التزيين لم يكن ليجد مكانا له في معجم شعري لم يكن يعرف الأسلوب التقليدي والمعجم الشعري إلا من خلال المحاكاة الأدبية؛ ذلك أن العناصر التقليدية كانت بشكل جوهري جزءا من الشعر الشفاهي، وهو الشعر الذي كان يتم تعلمه بالأذن، وليس بالعين».

ومن هذه النقطة مرورا برسالتيه للدكتوراه (١٩٢٨)، يحوّل باري انتباهه إلى تطوير المنهج الذي اتبعه لإثبات السمة التقليدية للنصوص الهومرية. ومسلحا بتقدير كامل لإسهامات إليندت ودونتسر، وفيتّه، يضيف باري إلى تبصراتهم نظرية عامة من منهج الإنشاء الشعري التقليدي من خلال تحليل دقيق لجانب واحد من المعجم الشعري. والجانب الذي يختاره باري هو صيغ الاسم ــــ النعت Noun-epithet المشهورة للآلهة والأبطال، وهو في الحقيقة الجانب الوحيد الذي زوّده بنوع الأدلة الذي سعى إليه؛ وهو ما اعترف به باري فيما بعد.

لقد كانت العقيدة المركزية وراء عرض باري في أطروحته الأولى للدكتوراه، «النعت التقليدي عند هومـروس»، هي إدراك أن فعل الوزن على نظام التعبير أنتج معجما قـائما على الصيغ، وأن هذه العمليـة ونتـائجها يمكن أن تـوضّح بشكل غير غامض من خـلال تحليل صيغ الاسم ـ النعت. وكان بـاري قادرا على أن يبين بـدقـة كيف أن هـذه العنـاصر الكبيرة نسبيـا وغير المتغيرة كـانت ينتظمها التقليد وبـالتالي أصبحت متاحة لهومروس وزملائه بـوصفها جزءا من التعبير التقليدي الخاص.

ومنذ البـداية راح باري يؤكـد ملمحين لهذا التعبير الإنشائي: بساطـة هذا التعبير، وسعة النظام الذي يحتويـه. وهو يعني بالملمح الأول الإشارة إلى القيم الوزنيـة الفريدة للعناصر المذكـورة، وهذا يعني قابليتها لـلاستخدام، في حين يعني بالملمح الآخر سعة النظـم الصغرى لنظام التعبير داخل المعجم الشعري بوصفه كلاً.

وبناء على الأدلة التي قدمهـا باري، مضى إلى تعريف الصيغة بأنها «تعبير مستخدم بانتظام، تحت شروط الوزن نفسها، للتعبير عن فكرة جوهرية، وهو تعريف تطـور في الدكتـوراه الأولى ليخدم عبارات ـــ الاسم النعت، وطبّق فيما بعد على أنواع أخرى من أنماط العبارات بالمثل.

ومن تحليلات بـاري بزغت طريقة جـديدة لمواجهة النعوت الثـابتة، ومن خلال هذه التحليلات يمكن للمتأمل أن يشعر كيف تقدم باري بملاحظات اللغـويين. فحيث أسسوا مـلاحظاتهم على خليط من الأمثلـة المختارة، قـام باري بتحليل شامل لنمط واحد من الأمثلة بوصفه أفضل عينة اختبار لتحقيق أغراضه، وفي حين سعـوا لتوضيح مبدأ، سعى هو لإثبات نظـام ينتظمه مبدأ واحد فعّـال عبر الزمن؛ وحيث كـانوا قانعين بـالإشارة إلى جـانب واحد من

الأسلوب الهومـري، بحث هو عن تفسير شامـل يلقي الضوء على كل تكنيك الإنشاء الهومري.

وراء مـادة النظم التي أدركها بـاري كَمِنَ مبـدأ سمّاه التشابـه الجزئي analogy؛ فالشعـراء الملحميون، وهم يحاولون دائما أن يجدوا صيغة شريفـة وسهلة التنـاول في الـوقت نفسه، مـن أجل التعبير عن كل فكـرة في شعرهم، كـانـوا يبدعون تعبيرات جديدة ـ إلى الحد الذي تصبح فيه النتيجة معادلة لإحساسهم بالأسلـوب البطولي ــ وهي تعبيرات تخرج في أبسط طريقة ممكنـة؛ فلقد كـانوا يحوّرون في تعبيرات موجودة من قبل.

وعلى نحو ما أثبتت ممـارسة هذا النوع من التشـابه الجزئي القوي والمنتج في تشكيل المعجم الشعـري التقليدي القـائم على الصيغ كـانت الدفعـة القويـة الـرئيسية وراء أطـروحة بـاري التكميلية للـدكتوراه، «الصيغ الهومـرية والـوزن الهومري» (١٩٢٨). ومن أهم الملاحظات الدالة في هذه الأطروحة تأكيد باري على التكنيك التقليدي أكثر من تأكيـده على المبدأ البسيط الذي لا ينضوي في سياق نظرية كاملة للإنشاء (فولي، ١٩٨٨، ص ١٩ ـ ٢٧).

تقليد شفاهي وراء النصوص

تُعـدُّ مقالتـا باري: «هـومروس والأسلـوب الهومري» (١٩٣٠)، و«اللغـة الهومرية بـوصفها لغة شعر شفاهي» (١٩٣٢)، علامـة على التحول الجوهري في تفكير باري حول الشعر الهومـري من كونه ببساطة شعرا هومـريا تقليديا إلى كونه بالضرورة شعرا هومريا تقليديا شفاهيا.

في الدراسة الأولى، قدّم باري نظريته الجديدة والأكثر اكتمالا ـ والتي سوف يمكن أن يطلق عليها مـن هذه النقطة فصـاعدا النظـرية الشفاهيـة ـ قـدمها جزئيـا بوصفهـا ردا على انتقاديـن وجها إلى أطـروحتيه للـدكتوراه. أمـا هذان

الانتقـادان فكـانـا : (أ) أن الصيغ يمكن أن تـوجـد في الـواقع في كل شعـر، وبالتالي لا يمكن أن نفهمها بوصفها صبغة اختبار للبنية التقليدية ، و(ب) أن صيغ الاسم ـ النعت تكوّن حالة خاصة ومن ثم لا ينبغي أن تستخدم بوصفها نموذجا ، يمكن على أساسه أن يـوصف المعجم الشعري الهومري كله . وقد ردّ باري على هـذين الاعتراضين بقوله إن أخـذ النظام الـذي يقف وراء استخدام النعـوت الثـابتة في الحسبـان ، وإن تحسسـا أعمق لجوانب أخـرى من المعجم الشعري ، سوف يمـدانه بأدلة وافرة لتأييـد وجهة نظره . ومن هنا كـانـت خطة مقالته هذه على النحو الآتي :

«الخطـوة الأولى في هـذا الصدد إعـادة بنـاء الفكـرة الهومريـة عن الشعـر الملحمي ممـا سـوف يبين أن الإليـاذة والأوديسة أنشئتـا من خـلال الأسلـوب التقليدي ، ومؤلفة شفاهيا ، وبعد ذلك سوف نرى كيف أن شعرا كهذا يختلف عن أسلوبنـا نحن وشكل كتابتنا . وعندمـا نتحقق من ذلك ، سنكون واقفين على أرض ممهدة ونحن نتقدم نحو مشكلـة الوحدة في القصائد ، أو نحكم في بيت مشكـوك في صحته ، أو نحاول أن نـوضح كيف أن كل قصيـدة ملحمية تختلف عن الأخرى ، أو نـوضح كيف أن عظمة المغني سوف تفـرض نفسها . وسوف نكتشف حينئـذ ، على ما أعتقد ، أن هذا الإخفـاق في رؤية الفروق بين الشعـر المكتوب والشعـر الشفاهي كـان بمثـابة أكبر عـائق حال دون فهمنـا لهومروس ، وسوف نتوقف عن أن نحتـار كثيرا ، ولن نعود نتطلع كثيرا إلى رؤية مـاذا كان مستحيـلا على هـومروس أن يفكـر في قـولـه ، وفوق ذلك ، سـوف نكتشف أن كثيرا من الأسئلـة التي كنـا نسألها ، إن لم يكن معظمهـا ، لم تكن الأسئلة الصحيحة كي تطرح» .

لكن من بين التعـديلات أو التطـويرات الأسـاسية التي أدخلهـا باري في دراستـه هذه كـان اقتراحه عن نظـام الصيغ ، الذي عـرّفه بأنـه «مجموعـة من

العبارات التـي لها القيمة الـوزنية نفسها والتـي هي متشابهة بـدرجة كـافية في الفكر والكلمات بحيث لا تترك شكا في أن الشاعر الـذي كان يستخدمها كان يعرفها، ليس فقط بـوصفها صيغا مفردة، بل كذلك بـوصفها صيغا من نمط بعينـه». وهذا التعـريف يسمح بإدخال عبـارات أكثر خفـاء في تقليديتهـا، وقابلة للدخول في أشكال أكثر تعددا خارج الحدود الشكلية للعبارات الخاصة بالآلهة والأبطال.

أما المقالة الثانية (١٩٣٢) فحملت فـرضية جديدة عن التقليد الشفاهي، إلى لغة الإليـاذة والأوديسة نفسهـا، وهي منقطة كـانت مثار نقـاش مطوّل في مجال البحث حول هوموروس، مثلها مثل البحـث عن مؤلف القصائد الهومرية والتاريخ النصي الخاص بها. ومن خلال تطبيق النتائج التي توصل إليها باري بخصـوص الأسلوب التقليـدي القـائم على الصيغ وبخصوص تلك النتـائج الخاصة بعمليـة تطور ذلك الأسلوب في ظـروف الإنشاد الشفاهي، كـان قادرا على أن يقدّم تفسيرا للخليط المكون من اللهجـات والأشكال التاريخية؛ ذلك الخليط الذي يشكل فن القول الهومري والذي غـالبا ما أثار حيرة وبلبلة. وقد كان مبدأه الرئيسي فيما يتصل بتشكيل اللغة المتعـددة الأصول والمحافظة عليها هو العملية الطبيعيـة لتكون المعجم الشعري عبر الزمن؛ «فالقصـائد الهومرية كانت تؤلف في لغة شعرية حيث كـان قد احتفظ بالأشكال القديمة وأدخلت أشكال جديدة من خلال العون الذي أعطته هذه الأشكال للشعراء الملحميين في صياغة أوزانهم السداسية» (فولي، ١٩٨٨، ص ٢٧ ـ ٣١).

موازاة بين القصـــائد الهومرية والتقليد الملحمي الشفاهي السلافي الجنوبي

من خلال ملاحظة الشعر الملحمي الشفـاهي وجمعه، بالإضافة إلى قياس

ملامحه المحددة قياسا دقيقا، أنتوني باري أن يكسو كشوفه النظرية بالمادة التي كانت تعكس معرفة من الدرجة الأولى بتقليد مواز حي. وواصلت نقطة الانطلاق هذه عمل باري السابق وامتدت به على نحو حيوي: «هنا، مع ذلك، يمكن أن نمضي إلى أبعد بكثير مما هو ممكن في حالة الإلياذة والأوديسة، أو أي أشعار أوروبية أخرى مبكرة: فالممارسة الفعلية للشعر نفسها تقترح علينا الفرضية، كما يمكن للفرضية أن تُثبَتْ من خلال الممارسة الفعلية للشعر. ولا نستطيع حينئذ أن تتعلم كيف يضع المغني كلماته معاً، وبعد ذلك عباراته، ثم أبياته فحسب، بل كذلك فقرات قصيدته وموضوعاتها. بعبارة أخرى، يمكننا أن نرى كيف تحيا قصيدة كاملة منتقلة من رجل إلى آخر، ومن عصر إلى آخر، مارّة فوق السهول والجبال وحواجز الكلام. وأخيرا نستطيع أن نرى كيف يحيا شعر شفاهي بكليته وكيف يموت».

ويُعد فحص باري في هذا الصدد فحصا فيلولوجيا في أساسه، من حيث يتخذ مفتاحه من تحليل العبارات الخاصة بتقليدين شعريين بعينهما، ولكن البعد المقارن يضيف إلى المناقشة وزنا له اعتباره، وسرعان مايظهر الجانب الأنثروبولجي وراء المقارنة ويأخذ أهميته في النظرية الشفاهية. (فولي ١٩٨٨، ص ٣١ ـ ٣٥).

ألبرت لورد: التقاليد الشفاهية المقارنة

لم يتوقف دور ألبرت لورد في مجال النظرية الشفاهية عند استكمال الدراسة المقارنة التي بدأها مع باري فحسب؛ تلك الدراسة التي استكملها في كتابه المشهور «مغني الحكايات» (١٩٦٠، وقد كان في أساسه أطروحة ناقشها في عام ١٩٤٩)، بل جعل من النظرية فرعا علميا قائما بذاته، وحقلا كان له في

النهاية أن يمتد إلى دراسة أكثر من مائة تقليد بين قديم، ووسيط، وحديث. وفي هذا السياق تحول السؤال عن هوميروس القديم إلى السؤال عن التقليد الشفاهي، حيث سعى الباحثون إلى الكشف عن جذور نصوص جدّ عزيزة علينا، ومتأصلة في التقليد الشفاهي.

الموازاة مع الشعراء السلافيين الجنوبيين والكتابات المبكرة للورد

واجه لورد في كتاباته المبكرة فرضية أن أقسام الكتاب لدى هوميروس كانت بمعنى ما «أناشيد» (جمع أنشودة)، أو فصولا للأغنية البطولية. فهل اختار المغني مكانا يحسن الوقوف عنده أثناء الإنشاد؟، وهل ثمة في الحقيقة أي دليل على وجود «وحدة أداء» Performance unit في الإلياذة والأوديسة؟. أوضح لورد هنا، مشيرا إلى عمل لباري غير منشور في ذلك الوقت (١٩٣٦)، أن الجوسلار اليوغسلافي ربما توقف تقريبا في أي نقطة، سواء للراحة من جراء ما بذله من جهد مادي واضح أو لسبب يرجع ببساطة إلى الجمهور. وقرب نهاية هذه المقالة للورد يعطينا تعليقا مهما عن السياق المقارن، وهو تعليق يردد صدى اهتمام باري بالنقد الصحيح لهوميروس؛ يقول لورد: «لن يعاني هوميروس إطلاقا، على نحو ما سوف يتمنى البعض أن يحدث من هذه المقارنة مع ما يطلق عليه أحيانا انتقاصا «الملحمة الشعبية» Folk epic، بل إنني لأعتقد أن هوميروس سوف يبرز أمامنا هنا في صورة أعظم، لأننا لم نعد نسعى إلى مقارنته مع عبقرية أدبية ما منتمية إلى تقليد أدبي من نوع آخر، وإنما نحاول أن نراه في زمنه هو وفي مكانه هو».

وفي مقالة ثانية (١٩٣٨) يتناول لورد مشكلة حالات عدم الانتظام في السرد، المتمثلة في «الشوائب» blemishes النصية التي أسس عليها أصحاب

مدرسة المحللين جزئيا نظرياتهم عن الأطوار التاريخية التي مرت بها القصائد الهومرية. ويشرح لورد هذه الحالات النصية من عدم الانتظام من خلال وصف كيف أن الموضوع (الثيمة)، الذي يعرفه لورد هنا بأنه «وحدة موضوعية، أي مجموعة من الأفكار، يوظفها المغني بانتظام، ليس توظيفا روتينيا كما في أي قصيدة أمامنا فحسب، بل يوظفها في الشعر بوصفه كلاًّ». كذلك يوضح لورد كيف أن التيمة تتميز بثبات ومعيار من الاكتفاء الذاتي؛ «فوحدتان من هذه الوحدات الموضوعية يمكن أن توضعا معا في القصيدة نفسها لأن لهما مكانا مناسبا، ومع ذلك فقد يشتملان على تفصيلات متضاربة. وبالطبع لا يجعل هذا الأمر المغني مبتئسا، وهو متوفر بعزم على الموضوع الذي يكون مشغولا بإنشاده في اللحظة نفسها».

وثمة جانب ثالث من الأسلوب الهومري يوضحه لورد من خلال إشارة مقارنة بالملحمة الشفاهية الصربو-كرواتية. وهذا الجانب هو التضمين الذي يشرح لورد أن السبب في ضرورته وتكراره في الإلياذة والأوديسة أكثر مما يحدث في الشعر السلافي الجنوبي هو أن الأسلوب الهومري، مقارنا بالأساليب الأخرى، أكثر غنىّ في وسائله التقليدية لحمل الفكرة إلى ماوراء نهاية البيت».

وبالإضافة إلى التفرق بين وحدات الصيغة ووحدات الثيمة، قدّم لورد تعريفا ثانيا للأخيرة هو: «تعد الثيمة عنصرا أو وصفا متكررا في السرد داخل الشعر الشفاهي التقليدي». ويفترق هذا الوصف عن وصف الصيغة من حيث يكون وصفها محدودا باعتبارات الوزن.

وفي مقالة عن «أصالة هومروس: النصوص الشفاهية المملاة» (١٩٥٣)، طرح لورد مداخلة على الرأي الذي كان يذهب إلى أن عمل باري كان هجوما

على عبقرية هومـروس. ولقد أتت دراسة لورد هنا بتبصرات جـديدة: منها أنه وجـد أن الذخيرة الشعـرية القـائمة على الصيغ تكشف عن درجـة عاليـة من التنوع؛ من الإبداع وإعادة الإبداع، أكثر ممـا ذهب إليه باري نفسه. وبعد أن يـلاحظ لورد كيف أن الموضـوع والقصة بـوصفهما كـلاًّ يكشفان عن نـوع وكمٍّ متشـابهين من التنـوع داخل الحدود، ينتهي إلى أن الـوسيط التقليدي يـزودنـا بتمرين للخيال الإبداعي داخل حدود أعراف البنية السردية. وينتهي لورد هنا من خـلال خبرتـه في جمع النصـوص، المغنَّاة منهـا والممـلاة، إلى أن القصـائد الهومرية من حيث هي نصوص شفاهية مملاة، نصوص مدونة عن الأداء. وهو يؤسس حكمه هذا مبـدئيا على أساس الطول المفرط والنوعيـة الفائقة لمثل هذه النصوص في التقليد السلافي الجنوبي.

وتـذكـرنا هـذه الفكـرة الأخيرة للـورد بـالقصيـدة الجاهلية وأعـرافهـا، أو «القوانين» الشعرية، إن جاز التعبير للبنية السردية؛ أعني قسم الرحيل في هذه القصيدة على وجه الخصوص. إن الناقة تشبه بحيوانات بعينها في هذا القسم، وهذه الحيوانات لها قصص وملامح بعينهـا في مواجهة حيوانات أخرى، أو في مواجهة الصائد المتربص وكلابه. ولكننا في كل مـرة تتكون أمامنا قصة جديدة على نحو مـايكون لدينا قصيـدة جديدة. كذلك يمكن القـول إن طول بعض القصـائد الجاهليـة الملحـوظ، مثل معلقـة طـرفـة أو لبيـد، يكشف أن هـذه القصائد لابـد أن كانت يتوالى إنشادهـا بصورة دعت في زمن ما من الـرواية إلى تدوينها، بناء على ألفة رواتها ومدونيها بـ «قوانينها» الشعرية. (فولي ١٩٨٨، ص ٣٦ ـ ٤٠).

مغني الحكايات والمنهج المقارن

يعـد تأثير كتـاب لـورد «مغنـي الحكـايـات» (١٩٦٠) في مجال النظـريـة

الشفاهيـة تأثيرا هائلا. ويكفي أن نقـول إن هذا الكتـاب قد احتفظ بمكـانته بوصفـه «دستور» النظـرية الشفاهيـة لأكثر من خمسـة وعشرين عامـا؛ ولعله سيبقى دائما أكثر الأعمال أهميـة في حقل هذه النظـرية، لأنه ابتـدأ هذا الحقل على نحو ما نعـرفه الآن. وعلى سبيل المثال، يعتمد أكثـر من ألـف ومائتين من أصل ألف وثمانمائة كتاب ومقالة مفهرسة في الموضوع حتى عام ١٩٨٥ ـ تعتمد على «مغني الحكايات» بشكل أو بآخر.

ولعل هذه الحقيقـة حول هذا الكتـاب تجعل أي محاولة لتبسيطـه في دراسة تمهيـديـة كهذه مسألـة لا طـائل وراءهـا. ولا أظن أن الكتاب قـد تـرجم إلى العربية، ولم أقرأ له عرضا وافيا بالعربية حتى الآن. وقد أنتج لورد أعمالا أخرى في الموضوع بعـد هذا الكتـاب، ولا يزال هـو وتلاميـذه يطورون ويعـدلون من أفكارهم. وسـوف أكتفي هنا بمـلاحظتين عابـرتين من خلال بعض كتـابات لورد، وهما ملاحظتـان تتصلان في رأينا بالقصيدة الجاهليـة على نحو خاص. وبعد ذلك ننتقل إلى القسم الأخير من هذه الـدراسة؛ أي موقع الأدب العربي من النظرية الشفاهية.

وتنتمي الملاحظتان كلتاهما إلى كتابات لـورد المتأخرة؛ أي في الثمانينات وما بعدها. وبقدر ما استمر لورد في تنمية أفكاره السابقة انطلق في هذه المرحلة إلى آفاق جـديدة من البحـث. وبقدر ما أكـد لورد من جـديد وعـدّل من بعض الملاحظات والنظريات المطـروحة في كتابات سابقة له سـاعد هذا على إدخال النظرية الشفاهية في مجالات جديدة وفي مـوضوعات جديدة داخل مناطق تم تناولها من قبل.

ويوضح لورد مرة أخرى في مقالـة بعنوان «الذاكرة، الثبات والنوع الأدبي في الأشعار الشفاهية التقليدية» (١٩٨١أ) كيف أن الشاعر الشفاهي التقليدي،

ممثلا هنا في الجوسلار السلافي الجنوبي صالح أوغلجانين لا يحفظ أبياته أو مشاهده، أكثر مما يرتجلها. إنه يتذكر الأفكار الجوهرية أكثر مما يتذكر التعبير اللفظي تذكرا حرفيا، وهو، وقد تعلم كيف ينشىء من خلال التعبيرات التقليدية، يخرج أفكار الأغنية في اللغة الخاصة بالتقليد. وتكون النتيجة أن الأشكال التي تظهر فيها الأفكار نفسها تصبح متراسلة تراسلا لفظيا متميزا، ذلك التراسل الذي يحدد تلك الأشكال بوصفها «نفس» الأشكال، حتى لو كان بيت ما أو مشهد لا يتكرر على نحو حرفي. وهذا هو إذن نوع الثبات الذي يجد المرء نفسه مسوقاً لتوقعه في الشعر المنشوء بالأسلوب التقليدي.

لكن هناك شروطا مهمة ينبغي الانتباه إليها هنا. فعلى سبيل المثال، يلاحظ لورد أنه في حين أن ثباتا بعينه يمكن أن يميز عمل مغنٍّ بعينه، فإن هذا الثبات نفسه لن ينتقل إلى مغن آخر؛ ذلك أن كل جوسلار هو فرد قائم بذاته. وفي هذا الصدد سوف تدخل إلى الصورة خصوصيات التقليد المحلي ففي مقابل التقليد الأدبي العام. ولعلنا نتذكر هنا تميز أشعار بعض القبائل العربية في شعر ما قبل الإسلام بـ «لغة» خاصة مثل شعر« هذيل»، أو تميز شعراء بعينهم بلغة خاصة مثل الشاعر ابن أحمر. وعلى نحو مماثل، يلاحظ لورد أن دور الذاكرة يتنوع من نوع أدبي إلى آخر، وهذه نقطة مهمة أيضا في النظر إلى القصيدة العربية القديمة وبخاصة الجاهلية؛ يقول لورد في المقالة نفسها:

من الواضح أن الأغاني القصيرة ذات الطابع الغنائي تميل إلى ثبات أكبر للمقطوعة أكثر مما يحدث في الملاحم الطويلة. وإذا كان للمرء أن يعمم فيما يتصل بالثبات من خلال ملاحظته للشعر الغنائي ويطبق النتيجة على الملحمة، فإن ماسوف نستنتجه سيكون صائبا. والعكس، بالطبع، صحيح. وبشكل عام فبقدر ماتكون وحدة الإنشاء صغيرة تكون درجة

الثبات كبيرة، سواء كان المرء يتكلم عن القصيدة الغنائية، أو أغنية المدح، أو غيرهما. فغالبا مايتكون الشعر غير السردي من سلسلة من وحدات قصيرة يمكن أن يكون لها بشكل أو بآخر ثبات واضح، لكن ترتيب هذه الوحدات يكون ترتيبا عرفيا، أكثر منه ثباتا، ويصبح القلب في الألفاظ متكررا.

وبعد أن يعترف لورد بوجود إمكانية أخرى؛ أي تلك الخاصة بالقصائد القصيرة المنشأة في الذهن والمنشودة بعد ذلك شفاهيا دون مساعدة الكتابة، وهو نمط من القصائد يراه نمطا شفاهيا «فحسب في أكثر معاني الكلمة حرفية»، يلخص رأيه بأن يلاحظ أن الإنشاء الملحمي الشفاهي الحق لا يدين بشيء للحفظ بالذاكرة، بما أن عملية الحفظ هذه تثبت أنها صارمة في درجة ثباتها بحيث لا تخدم المغني وهو يحوّل الأفكار الجوهرية إلى تعبير لفظي متحقق. وهو يستمر في قوله، على نحو مايورد فولي في أحد الهوامش (ص ١٢٢، هـ٣٦) بأن «الحفظ الحرفي بالذاكرة يتطلب نصا ثابتا، وهذا من المحال في الأشعار الشفاهية التقليدية السردية التي أعرفها، لأنه في الحالة الطبيعية للتقليد، ليس ثمة نصوص ثابتة كي تحفظ. فالمغنون السلاف الجنوبيون مبدعون وليسوا مجرد رواة ملاحم زاخرة بالحماس والعواطف على نحو مايزعم أحيانا على نحو مغلوط أولئك الذين لا يفهمون فنهم».

وتكمن أهمية هذه الملاحظة بالنسبة إلى القصيدة الجاهلية في شدة التشابه بين ملاحظات لورد وخصوصية هذه القصيدة، كما تستدعي إلى ذهني ملاحظات بعض الذين طبقوا النظرية الشفاهية على القصيدة الجاهلية وما أبدوه من اقتراحات لتعديل النظرية لتتناسب مع الشعر العربي الجاهلي. وقد أشرت إلى هذه الاقتراحات في مقام آخر (انظر: عزالدين ١٩٨٩، ص ٥٦ ـ ٥٩).

أما الملاحظة الأخرى من خلال لورد في هذا السياق فقد ذكرت كذلك مثل الملاحظة السابقة في سياق تطبيق النظرية على بعض قصائد الشعر الجاهلي. وهنا يواجه لورد في مقالة له بعنوان «التوحيد بين عالمين: الشعر الشفاهي والكتابي بوصفهما حاملين للقيم القديمة» (١٩٨٦أ) بعضا من المشكلات الصعبة التي كانت من بين مشاغل النظرية الشفاهية منذ بدايتها في أعمال ميلمان باري. والمشكلة الأولى هنا تنظر إلى السؤال حول ماهية التأثير التاريخي الدقيق لعالم الكتابية في عالم الشفاهية، وعما إذا كانت توجد مراحل «انتقالية»، وإذا كان هذا كذلك، فما خصائصها الممكنة؟

ويضيف لورد أمثلة أكثر عن التأثيرات ذات الطابع الخلافي عن الاندماج بين عالمي الشفاهية والكتابية في التقليد السلافي الجنوبي، وبخاصة من خلال تحليل دقيق لحالة نيكولا فيجنوفيك، وهو مغن ورجل متعلم في الوقت نفسه. أما الرسالة الملحة لهذه الأمثلة فهي أن المرء لا يستطيع أن يعمم بحرية فيما يتصل بمرحلة «الانتقال»، بحيث ينبغي التعرف عليها من خلال التحقق من أن طبيعة الاندماج ونتائجه تعتمد على تاريخ حياة الفرد ودور الكتابية في ثقافته.

ينهي لورد هذه المقالة المهمة وذات المدى الواسع بالالتفات إلى الإنشاء الحلقي؛ أي الوسيلة البنيوية الشائعة بشكل كبير جدا في الملاحم الهومرية، على نحو ماهو موجود في الملحمة الشفاهية السلافية الجنوبية. وهدف لورد الخاص هنا هو أن يتناول مسألة «البنية في مقابل المعنى»، بمعنى أن السؤال عما إذا كان الإنشاء الحلقي يخدم الدراسة بوصفه وسيلة فنية معينة للذاكرة أو بوصفه ملمحا جماليا. ويوضح لورد تطبيقا أن راويه كان يستخدم التراث التقليدي، بكل ما له من صلة أسطورية بالمعنى، وكان يوظف الملامح السيمترية في طريقة يمكن أن نعرفها بوصفها «مهارة فنية واعية» (فولي

١٩٨٨ ، ص ٤١ ـ ٥٦). ومرة أخرى نشير إلى أن جيمس منرو (١٩٧٢) قد أشار إلى الإنشاء الحلقي في صدد إشارته إلى معلقة لبيد، حيث يعود الشاعر إلى نوار في نهاية كل حلقة ويربط بها الحلقة التالية. ومنرو من أوائل الباحثين الذين طبقوا النظرية الشفاهية على الشعر الجاهلي، وسوف نشير إلى عمله بعد قليل.

موقع الأدب العربي من النظرية الشفاهية

طبقت النظرية الشفاهية على تقاليد كثيرة: منها اليونانية القديمة، والإنجليزية القديمة، والصربو ـ كرواتية، والإسبانية (وبخاصة ملحمة السيد)، والفرنسية القديمة، والألمانية الوسيطة، واليونانية البيزنطية واليونانية الحديثة، والأيرلندية، ودراسات الكتاب المقدس، والعربية، وتقاليد شفاهية إفريقية، وهندية وأخرى غيرها.

أما في العربية فأقدم مثال لدينا هو فحص أندراش حاموري (١٩٦٩) للتقليد في شعر أبي نواس الذي يفسر حاموري لغته الشعرية بموتيفاتها التقليدية، وبنيات أخرى يفسرها بوصفها عناصر وظيفية أكثر منها مجرد أشياء مألوفة. وحاموري يفرّق بين الصيغة كما وردت في تعريف باري ولورد وأنماط العبارات التي يجدها في شعر أبي نواس من خلال مقارنة هذه العبارات مقارنة دقيقة بالتكرار الهومري الأكثر طولا غير المتغير الذي لا يتقدم بالسرد. ولم أطلع على مقالة حاموري المبكرة ولكن في كتابه (١٩٧٤) فصلا عن القصيدة وأجزائها (ص ١٠١ ــ ١١٨) حيث يتناول الموضوع نفسه ويعطي معظم أمثلته من أبي نواس. وقد عرضت كتابه في مقام آخر (انظر: عزالدين ١٩٨١)، أما بخصوص أبي نواس فهو شاعر كتابي من حيث المبدأ، ومن الطبيعي أن يستطيع حاموري ملاحظة ما لاحظه في شعر أبي نواس، ولكنه،

مع ذلك، لا يبدو متحمسا حماسا شديدا للمضي في هذا السبيل. ولعل ذلك يتضح في كتابه المشار إليه هنا، وبخاصة في فصله عن الشاعر بوصفه بطلا (ص ٣ ـ ٣٠)، وهو خاص بالقصيدة الجاهلية. هنا يذهب حاموري إلى أن التقليد الشفاهي لا يزودنا بشرح كاف في حد ذاته للحدود الموضوعية للقصيدة وتقليديتها وما فيها من تكرار، وهو يرى أن كلمة «شعائري» هي الكلمة الوحيدة التي تحيط بهذه الصفات وتتضمنها جميعا بشكل مناسب.

أما جيمس منرو (١٩٧٢) فقد جادل في أن النقاش الطويل حول أصالة الشعر الجاهلية يمكن أن يصل إلى نهاية من خلال التعرف على تقاليد هذا الشعر بوصفها تقاليد شفاهية بالمعنى الذي حدده باري ولورد. ويستند منرو في تفسيره إلى تناول دقيق للكثافة القائمة على الصيغة والفروق بين الصيغة الخالصة، والنظام القائم على الصيغة، والصيغة البنيوية، واللغة المتحولة إلى لغة تقليدية. ومنرو يعرض لنظرية باري ولورد عن الشعر الشفاهي بإيجاز تحت هذا العنوان الفرعي، وينتهي إلى أن هذه النظرية لم تطبق مطلقا على الأدب العربي، وهو من ثم يمضي إلى فحص الصيغة في شعر ما قبل الإسلام مع إلقاء الضوء على مشكلة الأصالة في هذا الشعر. وهو يقارن بين الأبيات العشرة الأولى من أربع قصائد هي: معلقة امرىء القيس، ومعلقة لبيد، وقصيدة للنابغة، وأخرى لزهير. وهي تمثل الأوزان الأربعة الرئيسة في الشعر الجاهلي؛ الطويل، والكامل، والبسيط، والوافر، وهو ينتهي إلى نقد لنظرية ابن قتيبة عن الأجزاء الثلاثة للقصيدة، ويقترح أن التحليل القائم على الصيغة يمكن أن يستخدم من أجل الوصول إلى فهم أكثر عمقا للمدارس الفنية والحقب. التاريخية في الشعر الجاهلي. وهو يؤكد على أن القصيدة كانت من جهة محافظة من حيث احتفاظها بمفردات بعينها تجد مواضعها في البيت عروضيا، من جهة أخرى كانت القصيدة دينامية في قدرتها على التغير عبر الزمن، الأمر

الذي ساعدها على استيعاب عناصر إسلامية، وهو ينتهي إلى أن القصيدة تأسست على الصيغة إلى حد أن الأوزان العربية المعقدة لا تعد نتاجا للشعر؛ لكن النظام القائم على الصيغة هو الذي يعد نتاجا للأوزان. وقد أشرت في أماكن أخرى إلى التعديلات التي يقترحها منرو وغيره على النظرية الشفاهية لتناسب الشعر الجاهلي، وهي ليست بالضرورة تعديلات من خارج النظرية، ولكنها متضمنة فيها على نحو ما ألمحنا فيما سبق في الدراسة الحالية.

أما زويتلر فيقيم دراسته (١٩٧٨) على معلقة امرىء القيس، ويحللها تحليلا قائما على الصيغة. وهو يفسر البنية الموضوعية للقصيدة تحت اعتبار أنها علامة على الإنشاء الشفاهي. وفي الفصلين الأخيرين، يصف العملة الشعرية poetic koine، إذا صح التعبير، من خلال موازاتها باللغة الفنية kunstsprache لدى هومروس، وهذه العملة الشعرية هي التي تقوم بدور الوسيط الشعري التقليدي. كذلك يناقش طبيعة التنوع الأسلوبي ونسبته داخل التقليد العربي الكلاسيكي. وهو يرى أن رؤية الشعر الجاهلي من خلال الشفاهية سوف تشرح كثيرا من ملامحه «النموذجية» التكرارية أو التقليدية، وتفسح مجالا لتقدير هذه الملامح بوصفها عاملا جوهريا في عملية الإنشاء. كذلك يرى زويتلر أن هذا المدخل إلى دراسة الشعر الجاهلي سوف يجعلنا نراجع قضايا أساسية حول هذا الشعر مثل السرقات الأدبية، أو أصالة الشعر الجاهلي نفسه. وزويتلر يتفق في هذا مع منرو. أما الاختلاف الأساسي بين زويتلر ومنرو فينحصر في العلاقة بين الوزن والصيغة. إن زويتلر يناقش أولوية الصيغة على الوزن من حيث القوة المولدة، مجادلا في أن الصيغ يجب أن تكون مولدة طبقا لمتطلبات الوزن لا العكس.

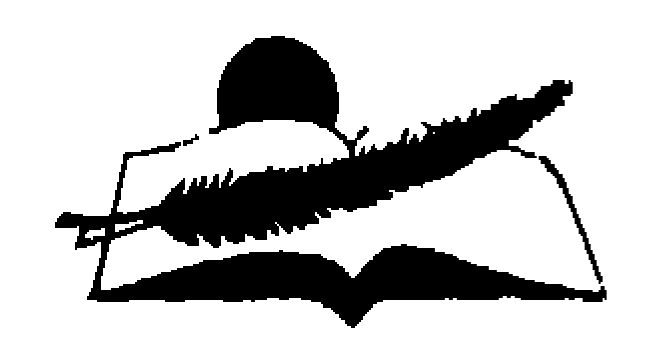
وقد امتدت عملية تطبيق النظرية الشفاهية إلى الأدب العربي المعاصر في مجال «الصيغ والثيمات في الشعر البدوي المعاصر» (ألوايا ١٩٧٧)، حيث يركز

على ثيمة الضيافة في خمس روايات لقصيدة بدوية واحدة، ويحدد نظم الصيغ المرتبطة بالثيمة نفسها، واستمراريتها عبر خمسين سنة. وهو يرى أن استمرار القصيدة الشفاهية يرتبط دائما بكونها تعبر عن موضوع إنساني عام، يفهمه كل ممن يتعرض له.

أما سعد عبدالله صوايان (١٩٨٢، و١٩٨٥) فيتناول «الشعر النبطي وعلاقته العروضية بالشعر العربي القديم». وهو يصف المقابل الجاهلي للشعر النبطي، ويتناول جوانب للإنشاء والأداء والرواية. ويرى صوايان أن التعبيرات القائمة على الصيغة هي بمثابة أعراف فنية ووسائل أسلوبية تقوم بدور في تنبيه الجمهور إلى الحركة الموضوعية (الثيمة) للقصيدة وتؤسس علاقة ضرورية وشعورا بالألفة يجذبان الجمهور إلى القصيدة دون المخاطرة بخصائصها الفردية. وأخيرا يؤكد صوايان أهمية إعادة تقييم مصطلحات «شفاهي» و«صيغي» من أجل أن نفهم أهميتها الحقيقية ووظيفتها في التقليد الشعري العربي كلية».

وفي مجال دراسة السيرة في الأدب العربي ظهرت في السنوات الأخيرة بعض الأبحاث المهمة مثل دراسة بردجت كونللي (١٩٨٦) بعنوان الملحمة الشعبية العربية والهوية. وهذه الدراسة تتناول سيرة بني هلال، من خلال دراسة ميدانية في مصر وتونس. وكونللي تتحسس الدلالة الاجتماعية للملحمة، واصفة أهميتها التاريخية وتلك المتعلقة بالأنساب لدى أولئك الذين يحفظونها في مناطق عربية عديدة. وبرغم أن الإشارات إلى النظرية الشفاهية تتردد كثيرا عبر عمل كونللي فإن ملاحظاتها على «الارتجال الموسيقي والمزاج الشفاهي القائم على الصيغة» تعد على نحو خاص ملاحظات ذات جدة وطرافة من حيث الانتباه إلى جانب غالبا ما يهمل، وإن كان جوهريا، لنظام التعبير الشعري الشفاهي.

أود أن أشير في نهاية هذه الـدراسة إلى أن أهمية كل الدراسـات السابقة إنما تتركـز في أنها جميعـا أكدت انتماء الأدب العـربي بشكليـه الفصيح والشعبي إلى دائرة الأدب الشفاهي المتحول في بعض أحواله إلى الكتابية . كذلك تأدت هذه الـدراسات إلى الكشف عن جـوانب لهذا الأدب كانت خـافية عن الـدارسين بحكم تحدد المناهج السابقة بكتابيتها ؛ أي صـدورها عن عقول مستوعبة تماما في عـالم الكتـابة فحسـب . وأخيرا تقدم النظـريـة الشفـاهيـة حلولا جـذريـة لمشكلات تقليدية في الشعر العربي الجاهلي على سبيل المثال . ولعلي أذهب هنا إلى اقتراح إعـادة النظـر في الأدب الجاهلي . ومـا دار حـولـه من نقـد وشروح وتحليلات لنصوصه في القديم والحديـث من خلال منظور أساسي هو: إلى أي حـد كان لشفـاهيـة هذا الشعـر الثـابتة الآن تـأثير في كل هذا النقـد والشروح والتحليلات ، سواء كان هـذا على نحو واع أو غير واع من قبل أصحابها . إن بحثا مثل هذا سوف يكشف ، في تصوري ، عن ملامح كثيرة جديرة بالأخذ في الحسبان عند دراسة هذا الشعر لدى الأجيال الجديدة من الباحثين .



مراجع الدراسة

أولا: مراجع بالعربية ومترجمة

الأسد، ناصر الدين،
ـ مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، ط ٦، مصر ١٩٨٢.

بدوي، عبدالرحيم (مترجم).
ـ دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، عن الألمانية والإنجليزية والفرنسية، دار العلم للملايين، ط ١، بيروت، ١٩٧٩.

عزالدين، حسن البنا (مراجع).
ـ عرض كتاب «عن فن الأدب العربي في العصر الوسيط»، (تأليف أندراش حاموري، مطبعة جامعة برنستون، نيوجرسي، ١٩٧٤)، فصول، مج١، ع٢ (١٩٨١) ص ٢٥١ ـ ٢٥٤.

ـ عرض الدوريات الأجنبية (وهو عرض نقدي لمقالات خمس عن الشعر العربي القديم، كتبت بالإنجليزية بين ١٩٧٣ ـ ١٩٨٣، وهو عرض يوضح الاتجاهات السائدة في تناول الشعر العربي القديم من قبل الكاتبين بالإنجليزية بخاصة، قبل التعرض لتطبيق النظرية الشفاهية على هذا الشعر)، فصول، مجلة النقد الأدبي، مج٤، ع٢ (١٩٨٤) ص ٢٩٥ ـ ٣٠٥.

ـ عرض كتاب «الاطراد البنيوي في الشعر، دراسة لغوية لخمس قصائد جاهلية»، تأليف ماري كاترين باتسون. فصول، مجلة النقد الأدبي، مج٤، ع٢ (١٩٨٤) ص ٣٠٦ ـ ٣١٢، وفي هذا العرض إلمام بالمناقشات التي دارت بين الباحثين حول تطبيق النظرية الشفاهية على الشعر العربي، ص ٣١١ ـ ٣١٢ بخاصة.

عزالدين، حسن البنا (مترجم).
ـ جدل المعـادل السمعي والمعـادل الموضوعي في النقـد الأدبي، والترج.
أونج، تـرجمة وتقديم حسن البنـا عزالديـن، فصول، مجلة النقـد الأدبي، مج ١٠، ع١ ـ ٢ (١٩٩١) ص ٢٢٨ ـ ٢٣٩.
عزالدين، حسن البنا (مؤلف)
ـ الكلمات والأشيـاء، التحليل البنيـوي لقصيـدة الأطـلال في الشعـر الجاهلي، دراسة نقدية، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٩، انظـر بخـاصـة صفحـات ٤٥، ٥٤ ـــ ٥٩، والهوامش في صفحات ٨٠ ـــ ٨٥. والدراسة نفسها تفيـد في جانبها التطبيقي من النظـرية الشفاهية.

ثانيا: مراجع باللغة الإنجليزية

Alwaya, Semha, "Formulas and Themes in contemporary Bedouin Oral Poetry". Journal of Arabic Literature, 8: 48-76.

Connelly, Bridget, Arab Folk Epic and Identity, Berkeley, University of California Press. 1986.

Hamori, Andras, Examples of Convention in the Poetry of Abu Nuwas "Studia Islamica", 30:5-26. On the Art of Medieval Arabic Literature, Princeton, N.J. Prinaten Univ. Press, 1974.

Foley, John Miles, The Theory of Oral Composition, History and Methodology, Bloomington, Indiana University Press. 1988

Monroe, James T., Oral Composition in Pre-Islamic Poetry. Journal of Arabic Literature, 3:1-53.

Sowayan, Saad Abdullah, Nabati Poetry: The Oral Poetry of Arabia. Berkeley: University of California Press, 1985.

Zwettler, Michael J., The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry: Its Character and Implications. Columbus: Ohio State University Press, 1978.

مقدمة

تم الكشف في السنوات الأخيرة عن فروق أساسية في طرق تحصيل المعرفة والتعبير بالكلام بين الثقافات الشفاهية الأولية (ثقافات بلا معرفة بالكتابة على الإطلاق) والثقافات عميقة التأثر بالكتابة. ويُعد ما انطوت عليه هذه الكشوف من نتائج أمرا مذهلا. ذلك أن كثيرا من الملامح التي قبلناها بوصفها قضايا مفروغا منها في الفكر والأدب؛ في الفلسفة والعلم؛ بل في الخطاب الشفاهي نفسه بين الكتابيين، ليست ملامح أصلية للوجود الإنساني في حد ذاته، ولكنها برزت إلى الوجود بسبب الإمكانات التي أتاحتها تقنية الكتابة للوعي الإنساني، ومن ثم صار علينا أن نراجع فهمنا للهوية الإنسانية.

وموضوع هذا الكتاب هو الفروق بين الشفاهية والكتابية. ولما كان قراء هذا الكتاب أو أي كتاب آخر هم بطبيعة الحال على إلمام بالثقافة الكتابية من الداخل، فلعل من الأجدر أن نقول إن موضوع الكتاب هو أولا: الفكر وصورته اللفظية في الثقافة الشفاهية، وهي ثقافة غريبة علينا وأحيانا خارجة عما ألفناه؛ والموضوع ثانيا: الفكر والتعبير في صورتها الكتابية، من حيث انبثاقها من الثقافة الشفاهية وعلاقتها بها.

ولا يتعلق موضوع هذا الكتاب بأي «مدرسة» للتأويل؛ فليس ثمة مدرسة للشفاهية والكتابية أو شيء يضاهي المدرسة الشكلانية أو النقد الجديد أو البنيوية أو التفكيكية. ذلك على الرغم من أن الوعي بالعلاقة بين الشفاهية

والكتابية يمكن أن يؤثر فيها تم إنجازه، سواء في هذه المدارس*، أو في «مدارس» أو «حركات» أخرى متنوعة، تنتمي جميعا إلى العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية. ولا تنجلي عادة معرفة مابين الشفاهية والكتابية من تقابل وتداخل عن تشبع شديد للنظريات لكنها على النقيض من ذلك تشجع على التأمل في جوانب للوضع الإنساني لا حصر لها. وسوف يحاول هذا الكتاب أن يتناول عددا معقولا من هذه الجوانب؛ إذ إن تناولا شاملا لها يتطلب مجلدات كثيرة.

وربما يكون من المفيد أن نتناول الشفاهية والكتابية تناولا يلغي الفروق الزمنية، وذلك بمقارنة الثقافات الشفاهية والخطية (أي الكتابية) المتعاصرة. غير أنه من الجوهري كذلك أن نتناول هذه الثقافات تناولا تاريخيا، أي أن نقارن حقبا تتعاقب الواحدة منها بعد الأخرى. لقد شكّل المجتمع الإنساني نفسه بداية بمساعدة الكلام الشفاهي، ولم يصبح كتابيا إلا في وقت متأخر جدا من تاريخه. ولم يحدث ذلك أول الأمر إلا في مجموعات بشرية محدودة فحسب. وإذا كان المجتمع الإنساني قد برز إلى الوجود منذ مدة تتراوح بين ٣٠ و٥٠ ألف سنة فإن أقدم مخطوط لدينا يرجع تاريخه إلى ٦ آلاف سنة فقط. وإذن فالدراسة التاريخية للشفاهية والكتابية، وللمراحل المختلفة في التطور من إحداها إلى الأخرى، تؤسس إطارا مرجعيا يمكن من خلاله أن نفهم على نحو أفضل كلا من الثقافة الشفاهية والثقافة الكتابية التالية لها، بل نفهم كذلك ثقافة الطباعة التي رفعت الكتابة إلى قمة جديدة، وكذلك الثقافة الإلكترونية المبنية على الكتابة والطباعة معا. وفي هذا الإطار التاريخي، يمكن

* من هذا المنظور الجديد يلقي المؤلف الضوء على هذه المدارس في الفصل الأخير من كتابه، وكان أونج قد تناول بعض هذه المدارس والحركات والقضايا النقدية في مقالة مبكرة له (١٩٥٨) قام مترجم الكتاب الحالي بترجمتها إلى العربية وسبقت الإشارة إليها في مراجع الدراسة في صدر الترجمة الحالية (المترجم).

لكل من الماضي والحاضر، أو قل لكل من هـومروس ومن جهاز التلفـزيون أن يضيء أحدهما الآخر.

ولكن الإضـاءة لا تأتي بسهـولـة. ذلـك أن فهم العـلاقـة بين الشفـاهيـة والكتـابية ومـلابسـات هذه العـلاقة لا يـأتي نتيجة لعلم نفس تـاريخي سريع التحضير أو فلسفة ظواهرية تطبخ بسرعة، بل هو يستدعي علما واسعا متبحرا وفكراً دؤوبـاً، وقولاً سديـداً؛ فليست الموضوعـات المطروحة عميقـة ومعقدة وحسب، بل إنها تستثير أهواءنـا الخاصة كذلك. ونحن ـ قـراء كتاب كهذا ـ كتابيـون إلى حد يصعب علينا فيـه أن نفهم عالما شفاهي التـواصل أو شفاهي الفكر، اللهم إلا بـوصفه صورة أخـرى من عالم كتابي. وسـوف يحاول الكتاب الذي بين أيدينـا أن يتغلب على أهوائنا قدر المستطاع، وأن يفتح طرقـا جديدة إلى الفهم.

ويركز هذا الكتـاب على العلاقة بين الشفاهية والكتابيـة. والكتابية بدأت بالكتابة، لكنها شملت الطباعة أيضـا في مرحلة متأخرة بالطبع. وهكذا يهتم هذا الكتاب إلى حد ما بالطباعة بمثل مـايهتم بالكتابة، كما أنه يتناول كذلك ـ بشكل عابـر ـ الاستخدام الإلكتروني للكلمـة وللفكر، على نحـو ما يتمثل في الإذاعة والتلفاز وعبر الأقمار الصنـاعية. ذلك أن فهمنا للفـروق بين الشفاهية والكتـابية لم يتطـور إلا في العصر الإلكتروني، وليس قبل ذلك. والتقـابل بين وسائل الاتصال الإلكترونية والطبـاعة هو الذي جعلنا نشعر بـالتقابل الأقدم بين الكتابـة والشفاهـة. وما العصر الإلكتروني إلا عصر «شفاهيـة ثانـوية»؛ شفاهيـة التليفون، والإذاعـة والتلفاز، وهـي شفاهيـة تعتمد في وجـودها على الكتابة والطباعة.

ويشتبك الانتقـال من الشفـاهيـة إلى الكتـابيـة، ومن ثم إلى الاستخـدام

الإلكتروني للكلمـة، ببنيـات اجتماعيـة، واقتصـاديـة، وسيـاسيـة، ودينيـة وغيرها. ومع ذلك فليست هـذه إلا اهتمامات غير مباشرة لهذا الكتـاب الذي يتناول مابين الثقافتين الشفاهية والكتابية من وجوه الاختلاف في «العقلية».

أمـا العمل الذي تم إنجـازه حتى الآن فيما يتصل بالتقـابل بين الثقافـات الشفاهية والثقافات الكتابية فقد انحصر بين الشفاهية والكتابة الأبجدية أكثر منـه بين الشفاهيـة ونظم الكتـابة الأخـرى (مثل الكتـابة المسماريـة، الحروف الصينية، وحدات المقـاطع اليابانية، خطوط لغة المايـا وغيرها). كذلك اهتم هذا العمل بالأبجدية المستخدمة في الغرب (والأبجدية مألوفة أيضا في الشرق، كما في الهند، وجنـوب شرق آسيا أو كـوريا). وسوف تتركـز المناقشـة هنا على النقاط الرئيسية للبحث المعاصر في الموضـوع، على الرغم من أن اهتماما سوف يوجه كذلك حين يتصل الأمر بالموضوع، إلى نظم للكتابة غير الأبجدية، وإلى ثقافات غير تلك الخاصة بالغرب وحده.

و. ج. أونج
جامعة سانت لويس



الفصل الأول

شفاهية اللغة

العقل الكتابي والماضي الشفاهي

في العقود القليلة الماضية تنبه مجددا جمهور الباحثين إلى الشخصية الشفاهية للغة، وإلى بعض الملابسات العميقة للتقابل بين الشفاهية والكتابة. فقام علماء الإنسان وعلماء الاجتماع وعلماء النفس بأبحاث ميدانية في مجتمعات شفاهية. أما مؤرخو الثقافة فقد تزايد تنقيبهم فيما قبل التاريخ، أي في الوجود الإنساني السابق للكتابة التي جعلت تسجيل المنطوق أمرا ممكنا. وكان فردينان دي سوسير (١٨٥٧ ـ ١٩١٣)، أبو علم اللغة الحديث، هو الذي لفت الانتباه إلى أولية الكلام الشفاهي، الذي يرفد كل اتصال لفظي، كما لفت الانتباه إلى الميل الدائم حتى بين الدارسين، إلى التفكير في الكتابة بوصفها الشكل الأساسي للغة. لاحظ سوسير أن للكتابة «فوائد، وعيوبا وأخطارا» متزامنة جميعا (١٩٥٩، ص ٢٣ ـ ٢٤). ولكنه مع ذلك كان ينظر إلى الكتابة باعتبارها نوعاً من مكملات الكلام الشفاهي، وليس باعتبارها أداة تحويل للتعبير اللفظي (سوسير ١٩٥٩، ٢٣ ـ ٢٤)[١].

وقد طور علماء اللغة، بعد سوسير، دراسات بالغة التخصص في علم وظائف الأصوات[٢]؛ أي في الطريقة التي تعشش بها اللغة في الصوت. وكان معاصر سوسير الإنجليزي هنري سويت (١٨٤٥ ـ ١٩١٢) قد أصرّ في مرحلة

مبكرة على أن الكلمات مصنوعة من وحدات صوتية وظيفية أو فونيمات وليس من حروف. لكن المدارس الحديثة في علم اللغة، برغم اهتمامها الكبير بأصوات الكلام، لم توجّه نظرها إلا أخيرا - وبشكل عارض فحسب، إن وجَّهته أصلا - إلى السبل التي تجعل الكتابة في طرف مقابل للشفاهية الأولية: شفاهية الثقافات لم تمسها الكتابة (سامبسون ١٩٨٠). وحلل البنيويون التقليد الشفاهي تحليلا مفصلا، دون مقابلة هذا التقليد بما هو مكتوب في الأغلب الأعم (مارندا ومارندا ١٩٧١). وثمة مادة ضخمة عن الفروق بين اللغة المكتوبة والمنطوقة للأشخاص القادرين على القراءة والكتابة (جامبرتس وكالتمان وأكنور ١٩٨٢ أو ١٩٨٣، الببليوغرافيا). ولكن هذه الفروق ليست هي ماتهتم به الدراسة الحاضرة اهتماما مركزيا. فالشفاهية المتناولة هنا أساسا هي الشفاهية الأولية: شفاهية أناس لم تكن الكتابة لديهم مألوفة على الإطلاق.

غير أن علم اللغة التطبيقي وعلم اللغة الاجتماعي أخذا في الآونة الأخيرة يقارنان على نحو مطرد بين آليات التعبير الشفاهي الأولي وتلك الخاصة بالتعبير المكتوب. وكتاب جاك غودي[٣] الأخير «استئناس العقل البدائي» (١٩٧٧)، والمجموعة التي جمعها قبل ذلك من أعماله وأعمال آخرين سواه بعنوان الكتابية في المجتمعات التقليدية (١٩٦٨)، تزودنا بأوصاف عظيمة القيمة وتحليلات للتغيرات المترتبة في البنيات العقلية والاجتماعية على استخدام الكتابة في هذه المجتمعات. ونجد لدى كل من تشيتور في وقت مبكر جدا (١٩٤٥)، وأونج (١٩٥٨ ب، ١٩٦٧ ب) وماكلوهان (١٩٦٢)، وهوغن (١٩٦٦) وتشيف (١٩٨٢)، وتانن (١٩٨٠أ) وآخرين مزيدا من المادة اللغوية والتحليلات الثقافية. ويحتوي المسح المركّز بمهارة لفولي (١٩٨٠ب) على ببليوجرافيا مسهبة في هذا الصدد.

أما أعظم انفتاح على التقابل بين الأنماط الشفاهية والأنماط الكتابية للفكر والتعبير فلم يحدث في مجال علم اللغة، وصفيا كان أو ثقافيا، بل كانت البداية الواضحة في مجال الدراسات الأدبية مع بحث ميلمان باري (١٩٠٢ ـ ١٩٣٥) عن الإلياذة والأوديسة. وبعد وفاة باري المفاجئة استكمل عمله ألبرت لورد، وزاد عليه في بحوث تالية إرك أ. هافلوك وآخرون. وهذه الأعمال وما يتصل بها (باري ١٩٧١؛ لورد ١٩٦٠؛ هافلوك ١٩٦٢؛ مكلوهان ١٩٦٢؛ أكبيوه ١٩٧٩؛ إلخ) يشار إليها بانتظام في الدراسات المنشورة في علم اللغة التطبيقي وعلم اللغة الاجتماعي التي تتناول تقابلات الشفاهية والكتابية، سواء أكان ذلك من الناحية النظرية أو في البحوث الميدانية.

لعل من المستحسن، قبل الشروع في تناول اكتشافات باري تفصيلا، أن نمهد لذلك بأن نسأل عن السبب الذي دفع جمهور الباحثين إلى الانتباه من جديد إلى شفاهية اللغة. فلعل من نافل القول أن اللغة ظاهرة شفاهية. وقد نرى الكائنات البشرية تتواصل بطرق شتى، مستخدمة كل حواسها: اللمس، الذوق، الشم، والبصر بصفة خاصة، وكذلك السمع (أونج ١٩٦٧ ب، ص ١ ـ ٩). وبعض طرق التواصل غير الشفاهية غنية للغاية كالتعبيرات الجسمانية مثلا ـ غير أن اللغة، أو الصوت المنطوق، هي وسيلة الاتصال المثلى. ولا يقتصر الأمر على التواصل، بل إن الفكر ذاته يرتبط جملة بالصوت على نحو خاص. ولقد سمعنا جميعا مايقال عن أن صورة واحدة تساوي ألف كلمة، ولكن لو صحت هذه العبارة فلماذا ينبغي أن تكون قولا؟ إنها كذلك لأن صورة واحدة تساوي ألف كلمة في ظروف خاصة فقط ـ ظروف تتضمن بشكل عام سياقا من كلمات توضع الصورة فيها.

ونحن نعرف أنه حيثما توجد كائنات بشرية تكون لها لغتها، وفي كل الأحوال تكون هذه اللغة أساسا لغة محكية مسموعة في عالم الصوت (سيرتسما

١٩٥٥). وعلى الرغم مما تحمله الإشارة الجسدية من ثراء، فإن لغات الإشارة المتطورة ليست إلا بدائل للكلام، تعتمد على نظمه الشفاهية، حتى عند استخدامها على يد الأصم خلقة (كروبر ١٩٧٢؛ مالري ١٩٧٢؛ ستوكو ١٩٧٢). أما معظم اللغات فلم تعرف طريقها إلى الكتابة على الإطلاق. وليس هناك من بين الـ ٣ آلاف لغة المتكلم بها اليوم سوى مايقرب من ٧٨ لغة فقط لها أدب مكتوب (إدمنسن ١٩٧١، ص ٣٢٣، و٣٣٢). وليس ثمة طريقة إلى الآن لإحصاء عدد اللغات التي اختفت أو تحولت إلى لغات أخرى قبل أن تعرف الكتابة. كذلك فإن مئات اللغات المستخدمة اليوم لم تكتب أبدا؛ إذ لم ينجح أحد في التوصل إلى طريقة فعالة لكتابتها. إن الأصل الشفاهي للغة سمة لاصقة بها.

ولسنا نهتم هنا بما يسمى «لغات» الحاسب الآلي، التي تشبه من بعض الوجوه اللغات الإنسانية (كالإنجليزية، السنسكريتية، الملايالم[٤]، الصينية الماندارية[٥]، ألتوي[٦] أو الشوشونية[٧] إلخ) ولكنها على نحو كلي لا تشبه اللغات الإنسانية أبدا، من حيث إنها لا تنمو من اللاوعي، بل تنمو مباشرة من الوعي. وقواعد لغة الحاسب الآلي (أو نحوها) تقرر أولا ثم تستعمل بعد ذلك. أما «قواعد» النحو في اللغات الإنسانية الطبيعية فتستخدم أولا ثم يمكن أن تستخلص من خلال الاستخدام ويعبر عنها بشكل واضح في كلمات، وإن كان ذلك لا يتم إلا بصعوبة، ولا يكتمل أبدا.

وتوسع الكتابة، أي حصر الكلمة بالمكان، من إمكانية اللغة بصورة تكاد تفوق القياس تقريبا، وتعيد بناء الفكر؛ وفي خلال ذلك تحوّل بعضا من اللهجات إلى «لهجات مكتوبة» grapholects (هوغن ١٩٦٦؛ هيرش ١٩٧٧؛ ص ٤٣ ــ ٤٨). واللهجة المكتوبة لغة تتجاوز اللغة المحكية، تكونت من خلال وجودها الكامل في الكتابة. والكتابة تعطي اللهجة قوة تند

عن تلك التي تكـون لأي لهجة شفـاهية خـالصة. وتمتلك اللهجـة المكتوبـة المعروفة باللغة الإنجليزية الفصحى standard English مفردات مسجلة تربو على المليـون ونصف المليـون على الأقل من الكلمات في متنـاول الاستعمال، ونحن لا نعـرف المعـاني الحاليـة لهذه الكلمات فحسب، بل نعـرف كـذلك عشرات الآلاف من المعاني الماضيـة. هذا في حين لا تمتلك أي لهجة شفـاهية من الإمكانـات اللغوية ما يمكنهـا من الحصول على ما يزيـد على عدة آلاف، فضلا عن أنه ليس لمستعمليها معرفة حقة بالتاريخ الدلالي لأي منها.

غير أن الكلمة المنطـوقة، وسط كل العـوالم الرائعـة التي تتيحها الكتـابة، لايزال لها حضور وحياة. ذلك أن كل النصوص المكتـوبة مضطرة بطريقة ما، مباشرة أو غير مباشرة، إلى الارتباط بعـالم الصوت، الموطن الطبيعي للغة، كي تعطي معانيهـا. و«قراءة» النص تعني تحويلـه إلى صوت، جهوريـا كان أو في الخاطـر، مقطعـا مقطعـا في القراءة البطيئـة، أو اختـزالا في القـراءة السريعـة الشائعـة في الثقافـات ذات التكنولوجيـا العالية. فـالكتابـة لا يمكن أبدا أن تستغني عن الشفاهية. وبتعديل مصطلح مستخـدم لأغراض مختلفة اختلافا طفيفـا على يـد يـوري لوتمان (١٩٧٧، ص ٢١، ٤٨ ــ ٦١؛ انظـر كـذلك شـامبين ١٩٧٧ ـ ١٩٧٨) ــ نستطيع أن نعرّف الكتـابة بأنها «نظـام تصنيفي ثانـوي»، يعتمد على نظام أوليّ سـابق هو اللغـة المنطوقة. فـالتعبير الشفاهي يمكن أن يوجد، بل وجد في معظم الأحيـان دون أي كتابة على الإطلاق، أما الكتابة فلم توجد قط دون شفاهية.

ومع ذلك، وبـرغم الجذور الشفاهيـة لأي تعبير بالكلمات، فقـد شردت الدراسة العلميـة والأدبية للغة والأدب لقرون خلت بعيدا عن الشفـاهية. وقد ظلت النصوص المكتوبة تلح على اهتمام البـاحثين بصورة جعلتهم بشكل عام ينظرون إلى الإبداعات الشفاهية بوصفها تابعة للإنتاج المكتوب، أو إن لم تكن

كذلك ـ فبوصفها غير جديرة بالاهتمام البحثي الجاد. ولم نضق ذرعا ببلادتنا في هذا المجال إلا أخيرا (فينيجن ١٩٧٧، ص ١ ـ ٧).

وقد تركزت دراسة اللغة دائما، اللهم إلا في العقود الأخيرة، على النصوص المكتوبة دون الشفاهية، وذلك لسبب واضح هو علاقة الدراسة نفسها بالكتابة. فأيما فكر، بما في ذلك الفكر المتمثل في الثقافات الشفاهية الأولية، هو إلى حد ما فكر تحليلي، يفتت مواده إلى مكوناته المختلفة. لكن الفحص المتتابع بشكل مجرد والذي يحاول تفسير الظواهر أو الحقائق المقررة وتصنيفها يستحيل دون الكتابة أو القراءة. أما أهل الثقافات الشفاهية الأولية، تلك التي لم تمسها الكتابة بأي صورة، فيتعلمون كثيراً وعندهم قدر كبير من الحكمة التي يمارسونها، ولكنهم لا «يدرسون».

إنهم يتعلمون بالتلمذة ــ مثل الصيد مع صيادين ذوي خبرة، على سبيل المثال ـ وبالأخذ عن الشيوخ الذي هو نوع من التلمذة؛ وبالاستمتاع، وبإعادة مايسمعون؛ وبإجادة الأمثال وطرق التأليف بينها وإعادة التأليف؛ وباستيعاب مواد أخرى قائمة على الصيغ، وبالاشتراك في نوع من التأمل الجمعي في الماضي ـ إنهم يتعلمون بكل هذه الطرق وليس بالدراسة بمعناها الدقيق.

وما إن تصبح الدراسة، بمعنى التحليل المتتابع المطوّل، أمرا ممكنا مع دخول الكتابة في لا وعي الإنسان، حتى تكون اللغة نفسها واستخداماتها من أول الأشياء التي غالبا مايقوم أصحاب الكتابة بدراستها. ذلك أن الكلام غير منفصل عن وعينا؛ وقد أسر لُبَّ البشر، ودفعهم إلى التأمل الجاد فيه منذ المراحل المبكرة جدا من الوعي، قبل أن توجد الكتابة بزمن طويل. وأمثال الشعوب من كل أنحاء العالم غنية بالملاحظات حول هذه الظاهرة الإنسانية

المدهشة، ظاهرة اللغة، في صورتها الشفاهية الأصلية، وحول طاقاتها، وأشكال جمالها، وأخطارها. وقد استمر الافتتان نفسه بالكلام الشفاهي دون فتور أو كلل لقرون طويلة حتى بعد أن شاع استخدام الكتابة.

وقد ظهر هذا الافتتان في الغرب عند الإغريق القدماء في تطويرهم فن البلاغة العظيم وفي عنايتهم البالغة بصياغته؛ ذلك الفن الذي عُدَّ على مدى ألفي سنة أكثر الموضوعات الأكاديمية شمولا في الثقافة الغربية كلها. فكلمة Rhétoriké ـ أو البلاغة ـ كانت تعني أساسا الكلام أمام الناس، أو الخطابة، وظلت دون تأمل أو إعمال فكر في الغالب ولمدة قرون ـ حتى في الثقافات الكتابية والطباعية ـ نموذجا لكل خطاب، شفهيا كان أو مكتوبا (أونج ١٩٦٧ ب، ص ٥٨ ـ ٦٣؛ أونج ١٩٧١، ص ٢٧ ـ ٢٨). وهكذا فإن الكتابة منذ البداية لم تختزل الشفاهية بل شجعت عليها، جاعلة من الممكن تنظيم «مبادىء» الخطابة أو مكوناتها في «فن» علمي؛ أي كيان منظم من الشرح المطرد، استطاع أن يبرز الأسباب التي مكنت الخطابة من إنجاز تأثيراتها الخاصة المتنوعة وكيف أنجزتها.

ولكن الخطب التي درست بوصفها جزءا من البلاغة، لا يمكن أن تكون خطبا مثلها مثل أي أداء شفاهي آخر لأنها كانت تلقى شفاهة. فبعد إلقاء الخطبة، لم يكن يبقى منها شيء يفحص. وما تم استخدامه لـ «الدراسة» لا يمكن أن يكون إلا نصوص الخطب التي دونت ـ عادة بعد إلقائها، بل غالبا بعد إلقائها بمدة طويلة (في العصر القديم لم يكن مألوفا أن يقرأ الخطباء من نص معد سلفا، ماعدا أولئك الذين كانت تعوزهم المهارة بشكل معيب ـ أونج ١٩٦٧ ب، ص ٥٦ ـ ٥٨). وهكذا كانت الخطب حتى المرتجلة منها شفاهة تدرس بوصفها نصوصا مكتوبة وليس من حيث هي خطب.

أنتجت الكتابة أخيرا إلى جـانب تدوين الأداء الشفاهي من مثل الخطب، إنشاء قصد منه أن يكتب فقط ليستوعب مبـاشرة من صفحة الورقة المكتوبة. وقد فرض مثل هـذا الإنشاء المكتوب اهتماما أكبر بـالنصوص؛ ذلك لأنه أتى إلى الوجود بوصفه نصا فحسب، حتى وإن كانت نصوص كثيرة قد تم تداولها سماعا بشكل عام أكثر من قراءتها في صمت، من تواريخ ليفي[8] إلى كوميديا دانتـــي[9] وما بعـدهما (نلسون ١٩٧٦ ـــ ١٩٧٧؛ بومل ١٩٨٠؛ جـولدن ١٩٧٣؛ كورمير ١٩٧٤؛ آهرن ١٩٨٢).

هل قلتَ «الأدب الشفاهي»؟

كان لتركيز الباحثين على النصـوص تبعات أيديولوجية وإذ وجـه الباحثون اهتمامهم إلى النصـوص فكثيرا مـا انتهـوا، دون تأمل غـالبـا، إلى افتراض أن التعبير الشفاهـي يماثل في جوهـره التعبير المكتوب الـذي اعتادوا تنـاوله، وأن أشكـال الفن الشفـاهي هـي في نهايـة المطـاف نصـوص فيما عـدا أنها لم تكن مدونـة. والانطباع الـذي نما لديهم هو أن أشكـال الفن الشفاهي، بـاستثناء الخطبـة (المحكومـة بقواعـد بلاغيـة كتـابية) تخلـو في حقيقتها من المهـارة ولا تستحق الدراسة الجادة.

ومع ذلك لم يركن الجميع إلى هذه الافتراضات. فمنذ القرن السادس عشر فصاعدا، أخـذ الإحساس بالعلاقـات المعقدة بين الكتابة والكـلام ينمو على نحو أقوى (كوين ١٩٧٧). غير أن سيطرة النصّية على عقول الباحثين سيطرة محكمة تتضح من خـلال افتقارنا إلى هذا اليـوم لمفاهيم تعيننا على فهم مـؤثر، وليس بالضرورة مـرهفا، للفن الشفـاهي في حد ذاتـه دون الرجـوع، بوعي أو بلا وعي، إلى الكتابـة. هذا على الرغم من أنه لم تكن ثمـة صلة على الإطلاق بين الكتابـة وأشكال الفن الشفاهي التي تطـورت خلال عشرات الآلاف من

السنين قبل الكتابة. ولـدينا مصطلح «أدب»Literature الذي يعنـي في أصله «كتابات» Writings (الكلمة اللاتينيةLiteratura مشتقة من Litera، بمعنى حرف من حـروف الأبجديـة)، وينسحب هذا المصطلح على أي مجمـوعة من المواد المكتـوبة ــ كالأدب الإنجليـزي أو أدب الأطفال ــ ولكن ليس لدينـا في المقــابل مصطلح أو مفهـوم مــرض يشير إلى التراث الشفــاهي الخالص من القصص التقليـديـة والأمثـال، والأدعيــة، والعبـارات القـائمـة على الصيغ (تشادويك ١٩٣٢ ـ ١٩٤٠، في أماكن متفـرقة)، أو يشير على وجه التقريب إلى النتاجات الشفـاهية الأخرى مثل تلك التي أنتجتها جماعة السّـو في لاكوتا Lakota Sioux[١٠] بشمال أمريكا أو الماندا[١١] Manda في غرب أفريقيا، أو الإغريق الهومريون[١٢].

وكما قلت سابقا فإنني أسمي شفاهية الثقافة التي لم تمسها مطلقا أية معرفة بـالكتابـة أو الطباعـة «شفاهيـة أولية». إنها «أوليـة» بالتقـابل مع «الشفاهيـة الثانوية» التي تتميز بها الثقافات ذات التكنـولوجيا العالية في الوقت الحاضر، حيث تحافظ شفاهيـة جديدة على وجـودها واستمرارها في وظيفتهـا من خلال التليفـون، والـراديو، والتلفـاز، والـوسـائل الإلكترونية الأخـرى التي يعتمـد وجودها وأداؤها لـوظيفتها على الكتابة والطباعة. أما الثقافـة الأولية الشفاهية بالمعنى الدقيق فتكاد تنعدم اليـوم؛ ذلك أن كل الثقافات الآن تعرف شيئا عن الكتـابـة ولـديها شيء من الخبرة بتأثيراتها. ومـع ذلك فإن كثيرا من الثقـافـات الثانوية لا تزال تحتفظ، بدرجات متفاوتـة ـ حتى في بيئة ذات تكنولوجيا عالية ـ بكثير مما تصف به الشفاهية الأولية من توجه عقلي.

وليس من السهل فهم التقاليد الشفاهيـة الخالصة أو الشفاهية الأولية فهما صحيحا أو ذا دلالـة. فالكتابة تجعـل «الكلمات» تظهر مشابهة للأشيـاء لأننا نفكر بها من حيث هي عـلامات مرئية تشير إلى كلمات يقـرأها من يفهم تلك

العـلامـات : إننـا نستطيع أن نـرى ونلمـس «كلمات» منقـوشـة مثل هـذه في نصوص وكتب. فـالكلمات المكتوبة بقـايا[١٣] والتقاليـد الشفاهيـة لا تمتلك بقايـا ترسبات من هـذا النوع. وعندمـا لا تروى قصـة شفاهية شـائعة ، فكل مايـوجد منهـا هو إمكان أن يقـوم بعض الناس بروايتهـا. لقد تشبعنـا ـ نحن الذين نقـرأ نصوصا مثل هـذا الكتاب ـ بـالكتابة إلى درجـة أننا نادرا مـانشعر بالـراحة في موقف لا يشبه فيـه التعبير اللفظي الأشياء، على نحو ماهـو عليه الحال في التقـاليد الشفـاهيـة. ونتيجة لهذا ، فقـد أحـدث البحث العلمي في الماضي مفاهيم ممسـوخة من مثل «أدب شفـاهي» oral literature ، وإن قـل ظهـور مثل هذه المفـاهيم بدرجـة طفيفـة. ولا يزال هـذا المصطلح السخيف سخفا تامـا يستخدم اليوم حتى لدى باحثين أصبحوا على وعي متـزايد بمدى مـا يكشفه هـذا المصطلح ـ بشكل محرج ـ من عجز لـدينا في أن نطـرح على عقولنا تـراثا من المواد المنظمة شفاهيـا إلا إذا كانت صورة أخرى مـن الكتابة ، حتى عندما لا تكون ثمة صلة بينها وبين الكتابة على الإطلاق. ويمثل عنوان المجمـوعـة العظيمة ، «مجمـوعـة ميلمان بـاري لـلأدب الشفاهي في جـامعـة هارفـارد» ، تخليدا لحالـة من الوعي لـدى جيل مبكـر من الباحثين ، أكثـر مما يمثل حالة الوعي لدى القيّمين عليها حاليا.

وقد يـرى أحدهم (كما تفعل روث فينيجن ١٩٧٧ ، ص ١٦) أن مصطلح «أدب» literature ، برغم صياغته أساسا للدلالة على أعمال مكتوبة ، قد امتد ليشمل ظـواهر مشابهة ، مثـل السرد الشفاهي التقليـدي في ثقافـات لم تمسها الكتابة. وقد حدث مثل هذا التعميم في كثير من المصطلحات المحددة. غير أن للمفاهيم طرقهـا الخاصة في حمل أصولها الاشتقاقية معهـا إلى الأبد. وعادة مايحدث بل لعله يحدث دائما ، أن تتشبث العنـاصر التي يصاغ منها مصطلح ما على نحو مـا بمعان تالية ، وربما حدث ذلك على نحو خفي ، ولكنـه غالبا

مايكون بصورة قوية لا يمكن ردها. كذلك فإن الكتابة ـ كما سيتضح فيما بعد بالتفصيل ـ نشاط يميل إلى الاستحـواذ والهيمنة و إلى ابتلاع الأشياء الأخرى في ذاته حتى دون الاستعانة بالاشتقاق.

وعلى الـرغـم من أن الكلمات تتأسس في الكلام الشفـاهي، إلا أن الكتابـة تحبسها حبسـا مؤبدا في حقل مـرئي. وإذا سألنا شخصا من أهل الكتـابة أن يفكر في عبـارة «ومع ذلك»، فأغلب الظن أنه سوف تخطـر له صورة مـا، ولو بصورة مبهمة، عن العبارة في شكلها المكتـوب. وأنا أشك بقوة في أنه يستطيع أن يفكر في أصواتها لمدة ٦٠ ثانية مثلا دون العودة إلى تهجئتها، وهذا يعني أن الشخص الكتـابي لا يستطيع بشكل كـامل أن يسترجع الإحسـاس بما مثلتـه الكلمة للشفـاهيين الخُلَّص. ومن منظور هذه النـزعة الكتابية الاستحـواذية، يبـدو من المحـال نهائيـا أن نستعمل مصطلح «أدب» literature ـــ ليشمل التقليد والأداء الشفاهيين، دون اعتبارهما على نحـو ما، بشكل خفي لا علاج له، شكلين من أشكال الكتابة.

ويبـدو التفكير في التقـاليـد الشفـاهيـة أو في تـراث أداء شفـاهي وأنـواع وأساليب أدبية، بوصفها «أدبا شفاهيا» oral literature، أقرب إلى التفكير في الخيول وكأنها سيارات بـلا عجلات. وبطبيعة الحال، تستطيع أن تحاول فعل هذا: تخيل نفسك تكتب رسالة عن الخيول (لأناس لم يروا في حياتهم حصانا) بحيث تبدأ بمفهوم عن «السيارة» وليـس عن الحصان؛ أي تبدأ بمفهوم مبني على خبرة القراء المباشرة بـالسيارات. ولنقل إنك سوف تبدأ الرسـالة بالحديث عن الخيول بالإشارة إليها دائما بوصفهـا «سيارات بلا عجلات»، شارحا لقراء مستـوعبين تماما فكـرة السيـارة وصورتها دون أن تقـع عيونهم على حصـان من قبل، موضحـا كل نقاط الاختلاف، جـاهدا في إبعاد أي فكـرة عن «السيارة» من مفهوم «سيارة بـلا عجلات» كي تعطي المصطلح معنى لا يخرج عن عالم

الخيل، فبدلا من العجلات سوف تكتب لأصحابك أن السيارة التي هي بلا عجلات تمتلك أظافر متضخمة تسمى حوافر؛ وتمتلك بدلا من الأنوار الأمامية، أو ربما مرايا الرؤية الخلفية عيونا؛ وتمتلك بدلا من طبقة الطلاء، شعرا؛ وبدلا من البنزين للوقود، علفا، وهلم جرا. وفي النهاية، تصبح الخيول أي شيء إلا الخيول. وبصرف النظر عن مدى صحة هذا الوصف السلبي apophatic ودقته، فإن القراء سائقي السيارات الذين لم يشاهدوا حصانا مطلقا ولم يسمعوا إلا عن «سيارات بلا عجلات»، سوف يخرجون بالتأكيد بمفهوم غريب عن الحصان. والشيء نفسه ينطبق على أولئك الذين يتعاملون مع مصطلحات «الأدب الشفاهي»، بمعنى «الكتابة الشفاهية». إنك لا تستطيع أن تصف ظاهرة أولية بأن تبدأ بظاهرة ثانوية تالية لها وتقلل من وجوه الاختلاف بينهما، دون تشويه معيق وخطير. والحقيقة أنك حين تبدأ الوصف عكسيا على هذا النحو - بأن تضع العربة أمام الحصان - فلا يمكن أن تدرك الفروق الحقيقية على الإطلاق.

وعلى الرغم من أن مصطلح «ما قبل الكتابي»(١٤) prelıterate نفسه مفيد وأحيانا ضروري، فإنه يطرح كذلك - إذا استخدم دون تأمل أو ترو - مشكلات تماثل تلك التي يطرحها مصطلح «الأدب الشفاهي»، وإن لم يكن على نحو جازم إلى هذا الحد. ذلك أن مصطلح «ماقبل الكتابي» يطرح الشفاهية - أي «النظام المعياري الأولي» - بوصفها انحرافا عن «النظام المعياري الثانوي» الذي كان تاليا له؛ الأمر الذي ينطوي على مفارقة تاريخية.

ونحن نسمع هنا كذلك إلى جانب مصطلحي «الأدب الشفاهي»، و«ما قبل الكتابي»، مصطلح «نص» التعبير الشفاهي. فبالمقارنة مع مصطلح «الأدب» الذي يشير إلى حروف الأبجدية letters اشتقاقا من (lıterae) فإن مصطلح text الذي يدل جذره على «النسج» to weave(١٥) ينطبق أكثر من

حيث الاشتقاق مع التعبير الشفاهي. ولقد تصور الناس عموما الخطاب الشفاهي، حتى في البيئات الشفاهية، على أنه نِساجة أو حياكة stitching ـ الفعل اليوناني haosoidein بمعنى to rhapsodize ـ يعني أساسا «يلضم الأغاني بعضها إلى بعض». ولكن عندما يستخدم الكتابيون اليوم مصطلح «النص» للإشارة إلى أداء شفاهي، فإنهم في الحقيقة يتصورونه موازيا للكتابة. وعندما نرى الكتابي في مفرداته يستخدم هذا المصطلح إشارة إلى سرد قصصي لشخص ينتمي إلى ثقافة شفاهية أولية فإنه يقدم لنا تشكيلا معكوسا، أي الحصان على أنه سيارة دون عجلات مرة أخرى.

وبعد أن رأينا الفرق الشاسع بين الكلام والكتابة، ماذا يمكن عمله لابتكار بديل للمصطلح ذي المفارقة التاريخية والتناقض الذاتي، أي «الأدب الشفاهي»؟ ربما استطعنا أن نطبق اقتراح نورثروب فراي الخاص بالشعر الملحمي في كتابه «تشريح النقد» (١٩٥٧، ٢٤٨ ـ ٢٥٠، ٢٩٣ ـ ٣٠٢) فنجد طريقنا إلى الفن الشفاهي الخالص بوصفه شعرا ملحميا epos(١٦)؛ وهي كلمة لها الجذر نفسه في اللغة الهندية الأوروبية الأم ـ wekw، مثل الكلمة اللاتينية vox، ومقابلها الإنجليزي voice، وهكذا تكون مؤسسة تأسيسا راسخا في الصوتي الشفاهي، وعندئذ سوف نشعر بالأداء الشفاهي باعتباره «تصويتا» أو تعبيرا بالأصوات voicings ـ وهو مايمثل حقيقته. غير أن المعنى الأكثر شيوعا لمصطلح epos أو الشعر الملحمي (الشفاهي) (انظر باينوم ١٩٦٧)، سوف يتداخل بشكل ما مع المعنى النوعي المختص بالإشارة إلى كل الإبداعات الشفاهية. أما مصطلح «التصويت» فيبدو أنه يستدعي إلى الذهن ارتباطات متنافسة أكثر مما ينبغي. هذا على الرغم من أنه إذا اعتقد أي شخص أن هذا المصطلح قادر على العوم، فإني سوف أبذل قصارى جهدي للاحتفاظ به طافيا. ولكننا سوف نبقى دون مصطلح نقدي أدبي جديد

ليشمل كلا من الفن والأدب الشفاهيين الخالصين. وسوف أواصل هنا طريقة في البحث شائعة بين الدارسين. وألجأ، كلما كان ذلك ضروريا، إلى صياغات كلامية واضحة لا تحتاج إلى تفسير، مثل «أشكال الفن الشفاهي الخالص»، و«أشكال فن القول» (ذلك الفن الذي يمكن أن يشمل كلا من الأشكال الشفاهية وتلك المنشأة في الكتابة، وأي شكل بينهما) وما إلى ذلك.

وفي الوقت الحاضر، يفقد مصطلح «الأدب الشفاهي» لحسن الحظ مكانته، ولكن ربما كان من غير المحتمل أن تنجح أية محاولة لاستبعاده كلية. فالتفكير في الكلمات بوصفها منقطعة تماما عن الكتابة يبدو لمعظم الكتابيين بمثابة المهمة التي يصعب إنجازها، حتى عندما يكون ذلك أمرا ضروريا في العمل اللغوي أو الأنثروبولوجي المتخصص. فالكلمات تظل تنثال إليك مكتوبة، بصرف النظر عما تفعله. وفضلا عن ذلك، ينطوي انقطاع الكلمات عن الكتابة نفسيا على الشعور بالتهديد؛ ذلك أن حسّ الكتابيين بالتحكم في اللغة مرتبط ارتباطا لصيقا بالتحولات المرئية للغة؛ إذ كيف يمكن أن يعيش الكتابيون دون معاجم، ودون قواعد نحوية مكتوبة، ودون ترقيم، ودون كل الآلات الأخرى التي تحيل الكلمات إلى شيء يمكن أن تبحث عنه أو فيه؟ إن الكتابيين الذين يستعملون أبجدية مثل أبجدية الإنجليزية الفصحى يمتلكون ثروات كلامية تفوق مئات المرات قدرة أي لغة شفاهية على الاستيعاب. وفي مثل هذا العالم اللغوي تصبح المعاجم شيئا جوهريا. وإنه لمما يوهن الهزيمة أن يتذكر المرء أنه ليس ثمة معجم في العقل، وأن كل اللغات لها قواعد نحوية معقدة تطورت بلا مساعدة من الكتابة على الإطلاق، وأن معظم مستخدمي اللغات استطاعوا دائما في ثقافات ليست ذات خبرة تكنولوجية عالية نسبيا أن يتواصلوا على نحو جيد للغاية، دون أي تحولات مرئية للصوت الإنساني أيا كان نوعها.

وتنتج الثقافات الشفاهية، في الواقع، أداءات لسانية مليئة بالقوة والجمال، وذات قيمة فنية وإنسانية عالية، أداءات لا تعود ممكنة في اللحظة التي تستحوذ فيها الكتابة على النفس البشرية. ومع ذلك؛ فمن دون الكتابة لا يستطيع الوعي الإنساني أن ينجز إمكاناته الأكمل، بل لا يستطيع أن ينتج إبداعات أخرى مفعمة بالجمال والقوة. وبهذا المعنى، تحتاج الشفاهية أن تنتهي إلى إنتاج الكتابة وهذا هو مصيرها. والكتابية، كما سوف نرى، تصبح ضرورة مطلقة من أجل تطور العلم، بل التاريخ، والفلسفة، والنقد الأدبي والفني، بل من أجل شرح اللغة نفسها (بما فيها الكلام الشفاهي). ونحن لا نكاد نعثر في عالم اليوم على ثقافة شفاهية، أو ثقافة تسودها الشفاهية، لا تكون بشكل ما على وعي بمركب القوى الثقافي الشاسع الذي لا سبيل إلى بلوغه أبدا من دون الكتابة. إن هذا الوعي بمثابة عذاب نفسي لأولئك الذين تأصلوا في الشفاهية الأولية، أولئك الذين يرغبون في الكتابية بوجدان مضطرم ولكنهم يعلمون تماما أن الانتقال إلى عالم الكتابية المثير يعني كذلك أن يطرحوا وراءهم الكثير مما هو مثير وأثير في عالمهم الشفاهي السابق. إننا مضطرون إلى أن نموت لنبقى أحياء.

وبرغم أن الكتابية تستهلك أسلافها الشفاهيين، بل تحطم ذاكرتهم إن لم تأخذ بالغ حذرها، فهي لحسن الحظ قابلة كذلك للتكيف إلى أبعد حد، حتى أنها تستطيع استرداد ذاكرتهم أيضا. ولذا يمكن أن نستخدمها من أجل أن نعيد بناء الوعي الإنساني في نقائه الأصيل؛ ذلك الوعي الذي لم يكن كتابيا على الإطلاق ــ أو على الأقل نعيد بناء هذا الوعي بدرجة معقولة، إن لم يكن بشكل كامل (ونحن لا نستطيع أبدا أن نتخلى بالنسيان عن قدر ما من حاضرنا المألوف من أجل أن نعيد في عقولنا بناء أي ماض في حالته الأصلية الكاملة). وإعادة بناء الوعي على هذا النحو يمكن أن توفر لنا فهما أفضل لما

قصدت إليه الكتـابية نفسها من تشكيل وعي الإنسـان في اتجاه الثقافات ذات التكنولـوجيا العاليـة وداخلها . وما يحاول هذا الكتـاب أن ينجزه بدرجـة ما ، برغـم كـونه بالضرورة عمـلا كتابيا وليـس أداء شفاهيا ، هـو تحقيق هذا الفهـم لكل من الشفاهية والكتابية .



الفصل الثاني

الاكتشاف الحديث للثقافات الشفاهية الأولية

الوعي المبكر بالتقاليد الشفاهية

لم يكن الوعي بشفاهية الكلام، في السنوات الأخيرة، دون مقدمات؛ فقبل المسيح بقرون عدة، يشير المؤلف المجهول للعهد القديم المعروف باسمه العبري المستعار Qoheleth (الجامعة)*، أو مقابله اليوناني Ecclesiastes، إلى التقليد الشفاهي الذي تستند إليه كتابته: «بجانب أن الجامعة كان حكيما، فقد علّم الشعب معرفة، ووزن، وبحث، وأتقن أمثالا كثيرة. الجامعة سعى إلى أن يجد كلمات مبهجة، وأن يدون أقوالا صادقة تدوينا دقيقا» (سفر الجامعة ١٢ : ٩ ـ ١٠)[١].

فلننظر في عبارة: «يدون أقوالا». لقد استمر أشخاص كتابيون، منذ جامعي المختارات في العصور الوسطى إلى إيرازموس (١٤٦٦ ـ ١٥٣٦)[٢] أو فيسزيموس نوكس (١٧٥٢ ـ ١٨٢١) ومن بعدهما، في إدخال أقوال من التقاليد الشفاهية في نصوصهم. هذا على الرغم من أن معظم جامعي

* يفسر المؤلف هذه الكلمة العبرية بقوله إنها تعني assembly speaker أي المتحدث إلى مجلس من الناس، وإسقاط هذا التفسير يفسد المعنى الذي يرمي إليه المؤلف. والترجمة الحديثة بعنوان The New English Bible التي نشرتها جامعتا أوكسفورد وكيمبردج تعطي Speaker مقابل الكلمة العبرية فقط (المراجع).

النصوص كانوا ينتقون «الأقوال» من كتابات أخرى وليس من الرواية الشفاهية مباشرة، وذلك منذ العصور الوسطى وعصر إيرازموس في الثقافة الغربية على الأقل[٣]. لقد تميزت الحركة الرومانسية بالاهتمام بالماضي البعيد والثقافة الشعبية. ومنذ ذلك الوقت، توفر مئات من جامعي النصوص، بدءا من جيمس ماكفرسن (١٧٣٦ ـ ١٧٩٦) في اسكتلندا، وتوماس بيرسي (١٧٢٩ ـ ١٨١١) في إنجلترا، والأخوين جْرِم: يعقوب (١٧٨٥ ـ ١٨٦٣) وولهيلم (١٧٨٦ ـ ١٨٥٩) في ألمانيا، أو فرنسيس جيمس تشايلد (١٨٢٥ ـ ١٨٩٦) في الولايات المتحدة ـ توفروا على أجزاء من التقاليد الشفاهية أو شبه الشفاهية أو القريبة من الشفاهية بشكل يتفاوت في درجة مباشرته، مسبغين عليها أهمية جديدة. ومع بداية قرننا الآخذ في الانتهاء، تمكن الباحث الاسكتلندي أندرو لانج (١٨٤٤ ـ ١٩١٢) وآخرون من نقض وجهة النظر التي تذهب إلى أن الفلكلور الشفاهي كان بمثابة أطلال لميثولوجيا أدبية «عليا» ـ وهي وجهة نظر تولدت بشكل طبيعي جدا من خلال التحيزات الكتابية والطباعية التي نوقشت في الفصل السابق.

لقد قاوم اللغويون المبكرون فكرة تمايز اللغات المنطوقة والمكتوبة. فنجد سوسير، برغم نظراته النافذة الجديدة في مسألة الشفاهية، أو لعله بسبب هذه النظرات، يتبنى وجهة النظر التي تذهب إلى أن الكتابة تعيد ببساطة تقديم اللغة المنطوقة في شكل بصري (١٩٥٩، ص ٢٣ ـ ٢٤). وهذا ماذهب إليه كذلك إدوارد سابير، وسي. هوكت، وليونارد بلومفيلد. وعندما لاحظ أصحاب حلقة براج اللغوية، وبخاصة ج. فاشك وإرنست بوجرام، بعض الفروق بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة لم يكادوا يفيدوا من هذه الفروق (جودي ١٩٧٧، ص ٧٧) بسبب تركيزهم على الكليات اللغوية على حساب العوامل التطورية.

المشكلة الهومرية

لكن مادام الوعي بالتقاليد الشفاهية بين الكتابيين أمرا قديما، ومادام لانج وآخرون سواه قد برهنوا على أن الثقافات الشفاهية الخالصة يمكن أن تولد أشكالا فنية للقول ذات حذق ومهارة، فما الجديد في فهمنا الجديد للشفاهية؟

لقد تطور هذا الفهم الجديد عبر طرق متنوعة، لكن ربما أمكن تتبعه على نحو أفضل من خلال تاريخ «المشكلة الهومرية». فقد كرس الكتابيون لما يزيد على ألفين من السنين أنفسهم لدراسة هومروس متسلحين بخليط متباين من نفاذ البصيرة، والمعلومات الخاطئة، والتحيز الواعي وغير الواعي. وليس ثَمّ أغنى من سياق المشكلة الهومرية لإيضاح التقابلات بين الشفاهية والكتابية، أو للكشف عن البقع السوداء التي تعتور العقل الكتابي أو الطباعي فتعميه عن تبصّر حقائق الأمور.

انبثقت «المسألة الهومرية» في حد ذاتها في القرن التاسع عشر من النقد الهومري العالي الذي تزامن في نضجه مع النقد العالي للكتاب المقدس*، ولكنه نقد تمتد جذوره لتعود إلى العصور الكلاسيكية القديمة. (انظر آدم باري ١٩٧١، الذي نعتمد عليه هنا اعتمادا كبيرا في الصفحات القليلة التالية). . لقد أظهر رجال الأدب في العصور الكلاسيكية القديمة في مناسبات مختلفة بعض الوعي بأن الإلياذة والأوديسة تختلفان عن الشعر اليوناني، وأن أصولهما غامضة. وقدّر شيشرون أن النص الباقي من الملحمتين الهومريتين كان نسخة

* النقد الهومري العالي أو الأعلى مصطلح نحت على غرار مصطلح النقد العالي أو الأعلى للكتاب المقدس فدارسو الكتاب المقدس في القرن التاسع عشر خاصة انقسموا إلى فريقين أحدهما يشتغل بالنقد الأعلى أي أنهم اهتموا بالمناهج الأدبية في الكتاب وبتقصي مصادره ومعانيه، وثانيهما يشتغل بتحقيق النصوص الأصلية، وهذا ماسمي بالنقد الأدبي (المراجع).

منقحة لعمل هومر على يد بيسيستراتوس(٤) Pisistratus (ولكن شيشرون، مع ذلك، اعتبر الملحمتين نصاً قائماً بذاته). وذهب جوزيفوس(٥) Josephus إلى أن هومروس لم يكن يستطيع الكتابة، ولكنه ذهب إلى هذا ليبرهن على أن الثقافة العبرية احتلت مكانة أعلى من الثقافة اليونانية القديمة جدا وذلك بحجة أن الثقافة العبرية عرفت الكتابة، وليس ليفسر أي شيء في الأسلوب أو الملامح الأخرى في الأعمال الهومرية.

ومنذ البداية تدخلت عوامل عميقة الغور منعتنا من رؤية حقيقة القصائد الهومرية. فقد اعتبر الناس منذ العصور القديمة إلى الوقت الحاضر كلا من، الإلياذة والأوديسة بوصفهما قصيدتين من أبدع ما أنتجه الإنسان من شعر دنيوي من حيث الإلهام والصدق في التراث الغربي. وقد مال كل جيل، في سعيه لتفسير ما اتفق على ما في القصيدتين من روعة، لأن يفسرهما على أنهما تصنعان بشكل أفضل ماتصور أن شعراءه يسعون إلى صنعه.

وحتى عندما أعادت الحركة الرومانسية تفسير البدائية على أنها مرحلة ثقافية خيّرة وليست مرحلة نتمنى لو أنها لم تكن، ظل الباحثون والقراء يميلون بشكل عام إلى إلصاق صفات بالشعر البدائي كانت تلاقي هوى في أنفسهم. وقد نجح الباحث الكلاسيكي الأمريكي ميلمان باري (١٩٠٢ ـ ١٩٣٥)، أكثر من أي باحث سابق، في تقويض هذه الشوفينية الثقافية من أجل أن يجابه الشعر «البدائي» الهومري كما هو، حتى عندما عارضت طبيعة هذا الشعر النظرة السائدة عمّا ينبغي أن يكون عليه الشعر والشعراء.

وكان العمل السابق على عمل باري إرهاصا بعمله هو بشكل غامض، من حيث إن الإطراء العام للقصائد الهومرية كان غالبا مصحوبا بشيء من الشعور بعدم الراحة. فغالبا ما شعر الباحثون بأن هذه القصائد شاذة. وفي

القرن السابع عشر، قام فرانسوا إيديلان F. Hedelın، راهب أوبينياك Au-bignac وميياك Meimac (١٦٠٤ ـ ١٦٧٦)، مدفوعا بروح الجدل البلاغي أكثر من روح العلم الحقيقي، بمهاجمة الإلياذة والأوديسة من حيث سوء الحبكة، والقصور في خلق الشخصيات، ومن حيث جدارتها بالازدراء من الناحية الأخلاقية واللاهوتية. وانتهى إلى إنكار وجود شاعر اسمه هوميروس، وإلى القول إن الملحمتين المنسوبتين إليه لم تكونا أكثر من مجموعات من قصائد رابسودية لآخرين. أما الباحث الكلاسيكي ريتشارد بنتلي (١٦٦٢ ـ ١٧٤٢)، المشهور بإثباته انتحال الرسائل الإنجيلية المسماة Epistles of Phal-aris، وباستثارته بطريقة غير مباشرة مسرحية* سويفت [٦] الساخرة ضد الطباعة، «معركة الكتب»، فقد ظن أنه كان هناك حقا رجل يسمى هوميروس ولكن الأغاني المختلفة التي «كتبها» لم تجمع معا في قصائد ملحمية إلا بعد نحو ٥٠٠ سنة في زمن بيسيستراتوس. أما فيلسوف التاريخ الإيطالي، جيامباتستا فيكو (١٦٦٨ ـ ١٧٤٤) فكان يعتقد أنه لم يكن ثمة هوميروس وأن الملاحم الهومرية كانت بطريقة ما إبداعات شعب بأكمله.

ويبدو أن روبرت وود (١٧١٧؟ ـ ١٧٧١)، وهو دبلوماسي وعالم آثار إنجليزي، حدد بعناية بعض الأماكن المشار إليها في الإلياذة والأوديسة، كان أول باحث اقتربت تكهناته مما عرضه باري بأُخَرة. لقد اعتقد وود أن هوميروس لم يكن كتابيا، وأن قوة الذاكرة هي التي مكنته من إنتاج هذا الشعر. وذهب وود بشكل يلفت النظر إلى أن الذاكرة تلعب دورا يختلف تماما في الثقافة الشفاهية عن ذلك الذي تلعبه في الثقافة الكتابية. وعلى الرغم من أن وود لم يستطع أن يقدم شرحا كاملا لكيفية عمل ذاكرة هوميروس فقد ذهب إلى أن روح الشعر الهومري كانت شعبية أكثر منها مثقفة. واعتقد جان جاك روسو

* الصحيح أن ما كتبه سويفت عمل هجائي نثري لا علاقة له بالمسرح (المراجع)

(١٨٢١ ، ص ١٦٣ ـ ١٦٤)، مستشهدا بالأب آردوان (لم يـذكر آدم باري آيّا منهما) أن هومـروس ومعاصريـه من الإغريق كـانوا في أغلب الظن لا يعـرفون الكتابة. ومع ذلك يرى روسو إشكـالا في وجود رسالة على اللوح، في الكتاب السادس من الإلياذة، الذي حمله بيليريفون إلى ملك ليسيا* . ولكن ليس ثمة دليل على أن ما يحملـه اللوح من «عـلامات» تـدعو إلى إعـدام بيليريفون هي حروف حقيقيـة (انظر الفصل الرابع بعـدُ، فقرة «ما الكتـابة أو الخط») . وفي الحقيقـة، تبـدو هذه العـلامـات في الـوصف الهومـري كأنها نوع من الـرمـوز الكتابية** غير المتقنة(٧) .

وقد شهـد القرن التاسع عشر تطور النظـريات الهومريـة على يد من يُطلق عليهم المحللون، وعلى رأسهم فـردريك أوجست وولف (١٧٥٩ ـ ١٨٢٤)، في كتابه المقدمة ١٧٩٥ . لقد نظر المحللون إلى نصوص الإلياذة والاوديسة على أنها تجميع لقصائد مبكرة أو شذرات من قصـائد، وشرعوا من خلال التحليل في تحديـد الأجـزاء التي تكـونت منهـا هـذه القصـائد وكيف ضُم بعضهـا إلى بعض. ولكن المحللين، كما يـلاحظ آدم بـاري (١٩٧١، ص ١٤ ــ ١٧ من مقدمة كتابه) افترضوا أن الأجزاء كانت نصوصا لأنها وضعت معا، ولذا فإنه لم يخطـر لهم خيـار آخـر. وكـان لابـد من أن يخلف «المحللين» في أوائل القـرن العشرين «مـوحـدون» غـالبـا ما اتصفـوا بـالتقـوى الأدبيـة وبأنهم يتشيّعـون [لهومروس] دون أسس متينة، ولذا فإنهم كانـوا يتشبثون بحبال الهواء، فزعموا أن كـلا من الإلياذة والأوديسـة محكمـة البنـاء، ومنسقة الشخصيـات، وأنهما بشكل عـام أدب رفيع، وأنهما لا يمكـن أن تكـونـا عـن عمل سلسلـة من المحررين، بل لابد أنهما من خلـق إنسان واحد. كان هذا بشكل أو بـآخر هو الرأي السائد حول المسألة الهومرية(٨)، في الوقت الذي كان فيه باري طالبا في سبيله إلى تكوين آرائه الخاصة في الموضوع.

---

* هذا هو اللفظ الإنجليزي للاسم، ولكن مادام المترجـم يقتبس ترجمة أمين سلامة في حاشيته حيث يرد الاسم على هيئة لوكيا، وهو الأقرب إلى اللفظ اليوناني، فمن الأفضل استعماله (المراجع) .

** t الأصل هـــاIdeographs وهي صور تدل على أفكار أو أشيـاء وليست كتابة (المراجع) .

اكتشاف ميلمان باري

نما عمل ميلمان باري، مثلـه مثل كثير من الأعمال الرائدة، من خلال نظرات نافذة كانت عميقة وراسخة قدر ما كان من الصعب طرحها بوضوح. وقد تتبع آدم بن ميلمان باري (١٩٧١، ص ٩ ـ ٦٢ من مقدمة كتابه) على نحو جميل التطور الرائع لفكر والده، منذ رسالته للماجستير في جامعة كاليفورنيا في بركلي في أوائل العشرينيات حتى وفاته المفاجئة سنة ١٩٣٥.

ولم يكن كل عنصر في رؤية باري الكلية جديدا كل الجدة. ذلك أن ج. إي إيلندت و هـ. دونتسر سبقاه في الإشارة إلى البديهية الأساسية التي حكمت تفكير باري منذ أوائل العشرينيات، ألا وهي «اعتماد اختيار الكلمات وأشكالها في القصائد الهومرية على وزن البيت السداسي [المؤلف ارتجالا]» (آدم باري ١٩٧١، ص ١٩ من المقدمة). وقد سبق باري كذلك في عناصر أخرى من أطروحته الأساسية. فقد لاحظ أرنولد فَنْ جِنِبْ البناء القائم على الصيغ في شعر الثقافات الشفاهية المعاصرة، كما ميَّز م. موركو غياب الذاكرة الحرفية* في الشعر الشفاهي لمثل هذه الثقافات. وعلى نحو أكثر أهمية، كانت ملاحظات مارسيل جوس، الراهب والباحث اليسوعي، الذي أقام في بيئة فلاحية ذات بقايا شفاهية في فرنسا، وقضى معظم سنوات حياته الراشدة في الشرق الأوسط متشربا من ثقافته الشفاهية، فقد ميز جوس بشكل حاد الإنشاء الشفاهي في مثل هذه الثقافات من بين كل الإنشاء المكتوب. ووصف جوس (١٩٢٥) الثقافات الشفاهية والبنيات المميزة للشخصية التي تنتجها هذه الثقافات بأنها حركية لفظية Verbomofor** ـ وللأسف لم يترجم عمل جوس إلى الإنجليزية؛ انظر: أونج ١٩٦٧ب، ص ٣٠، ١٤٧ ـ ١٤٨،

* المقصود بالذاكرة الحرفية تلك التي تعيد الكلمات كما سُمعت دون تغيير أو إضافة (المراجع).
** انظر شرح هذا المفهوم في الفصل الثالث في هذا الكتاب (المراجع).

٣٣٥ ـ ٣٣٦). واستوعبت رؤية باري كل هذه النظرات وصهرتها مع غيرها كي تقدم إلينا تفسيرا يمكن إثباته لهوية الشعر الهومري، وللظروف التي أنتج فيها، وكيفية إنتاجها له على هذا النحو.

ومع ذلك، كانت رؤية باري، حتى وإن سبقه في أجزاء منها هؤلاء الباحثون الذين جاءوا قبله. إذ يبدو أنه عندما استقامت له في أوائل العشرينيات، لم يكن على علم بوجود أي من هؤلاء الباحثين الذين ذكرناهم توا (آدم باري ١٩٧١، ص ٢٢ من المقدمة). وبالطبع، فالأمر الذي لا يشك فيه أحد هو أن التأثيرات الخفية التي أثرت في الباحثين السابقين في الموضوع كانت تفعل فعلها فيه هو أيضا.

أما اكتشاف باري الناضج المطروح في رسالته الباريسية للدكتوراه (ميلمان باري ١٩٢٨) فيمكن أن نضعه على النحو الآتي: يرجع كل ملمح من ملامح الشعر الهومري تقريبا إلى الاقتصاد المفروض عليه بسبب الطرق الشفاهية في الإنشاء. وهذه الطرق يمكن استكشافها من خلال دراسة دقيقة للشعر نفسه حالما ينحّي المرء جانبا ما لديه من أفكار عن عمليات التعبير والفكر المتأصلة في النفس الإنسانية لدى أجيال من ذوي الثقافة الكتابية. وكان هذا الاكتشاف اكتشافا ثوريا في الدوائر الأدبية، وكانت له أصداء هائلة في مكان آخر من التاريخ الثقافي والنفسي.

تُرى أي دلالات عميقة ينطوي عليها هذا الاكتشاف، وبخاصة استخدام باري للبديهية المشار إليها من قبل، ألا وهي «اعتماد اختيار الكلمات وأشكالها على وزن البيت السداسي»؟ كان دونتسر قد لاحظ أن النعوت الهومرية المستخدمة للخمر مختلفة وزنيا، وأن استخدام أي منها لم يكن مقيدا بمعناه المحدد بقدر ما كان مقيدا بالضرورة الشعرية في الجزء الذي تظهر فيه (آدم

باري ١٩٧٠، ص ٢٠ من المقدمة). ولقد بولغ في مسألة دقة اختيار النعت الهومري من قبل من يتعاملون معه وكأنه من أرباب الشعر أيما مبالغة؛ فقد توافرت لدى الشاعر الشفاهي ذخيرة غنية من النعوت إلى حد كاف لاستخدام نعت ما لأي ضرورة شعرية قد تنشأ في الوزن أثناء نظم الشاعر أجزاء قصته بعضها مع بعض، على نحو مختلف في كل مرة. ذلك أن الشعراء الشفاهيين، كما سوف نرى، لا يبدأون عملهم عادة من خلال استظهار حرفي لأشعارهم.

يتضح الآن أن الضرورة الشعرية هي التي تقرر بطريقة أو بأخرى اختيار الكلمات لدى أي شاعر يلتزم بالوزن. غير أن الظن العام كان يذهب إلى أن العبارات الموزونة الصحيحة تطرح نفسها بطريقة ما على الخيال الشعري على نحو سيّال لا يمكن التنبؤ به ولا يمكن ربطه إلا بالعبقرية أي لا يمكن توضيحها أصلا. والشاعر الذي تتخيله الثقافات الكتابية أو حتى معظم الثقافات الطباعية في صورته المثالية لم يكن يتوقع منه أن يستخدم مواد سابقة الصنع. ولو حدث أن ردد شاعر مواضع من قصائد سابقة عليه فقد كان من المتوقع منه أن يحوّر في هذه المواضع قبل أن يضمّن عمله إياها ليصبغها بها. ولا شك أن بعض الممارسات قد ذهب ضد هذا الظن، فيما يتعلق باستخدام كتب العبارات النموذجية اللاتينية من قبل شعراء العصر التالي للعصر اللاتيني الكلاسيكي. لقد ازدهرت كتب العبارات وبخاصة بعد أن جعل اختراع الطباعة كتب المختارات المتنوعة أمرا ميسرا. وقد استمرت هذه الكتب في الازدهار إلى حد بعيد في القرن التاسع عشر، عندما كان كتاب Gradus ad Parnassum (خطوة إلى بارناسس) كثير التداول بين طلاب المدارس (أونج ١٩٦٧ب، ص ٨٥ـ٨٦؛ ١٩٧١، ص٧٧، ٢٦١ ـ ٢٦٣؛ ١٩٧٧، ص ١٦٦، ١٧٨). لقد اشتمل هذا الكتاب على عبارات ونعوت من الشعراء

اللاتينيين الكلاسيكيين، وقد حُدّدت مقاطعها الطويلة والقصيرة بعلامات فارقة لتناسب الحاجة الوزنية وذلك لكي يستطيع الشاعر الناشىء أن يجمع قصيدة منه على نحو ما يستطيع الصبية أن يجمّعوا بناء مختلفا في لعبة المكعبات. وهنا قد يكون البناء الكلي من صنع الشاعر، لكن الأجزاء التي تكوّن البناء تكون موجودة قبل أن يبدأ عمله.

لكن هذه الطريقة لم تكن تُقبل إلا من المبتدئين من الشعراء. أما الشاعر الكفء فكان عليه أن يبدع عباراته المنظومة. ذلك لأنه من الممكن التساهل فيما يتصل بالأفكار المبتذلة وليس فيما يخص اللغة المبتذلة. وكان ألكسندر بوب في «مقال في النقد» (١٧١١) يتوقع من «بديهة» الشاعر أن تكون قادرة على أن تولّد مما «قد فكر فيه الآخرون غالبا» شيئا يراه القراء كأنه «لم يُعبر عنه أبدا بهذه الجودة». فطريقة قول الحقيقة المعروفة كان ينبغي أن تكون أصيلة. وبعد بوب بمدة قصيرة، كان العصر الرومانسي لا يزال يطالب بمزيد من الأصالة في القول الشعري. ومن وجهة نظر الرومانسية المتطرفة، كان على الشاعر المقتدر أن يكون مثل الإله نفسه، يخلق ما لم يكن من قبل؛ وكانت جودة الشاعر تقاس بمدى خروجه عن المألوف والمتوقع داخل القصيدة. أما الشعراء المبتدئون وعديمو الموهبة فكانوا وحدهم هم الذين يستخدمون مواد سابقة التجهيز.

أما هومروس فلم يكن بإجماع الأجيال عبر القرون شاعرا مبتدئا، كما أنه لم يكن شاعرا سيئا، بل إنه ربما كان «عبقريا» بالفطرة ولم يمر أبدا بمرحلة القرزمة، بل استطاع الطيران في لحظة الفقس ـ مثل «سابق سنه» موينـدو Mwindow بطل الملحمة النيانجية Nyanga[٩]، ذلك «الصغير ـ السائر ـ لحظة ـ ولادته». لقد نُظِرَ إلى هومر في الإلياذة والأوديسة، على أي حال، على أنه شاعر مكتمل قد استوفى مهارته. ومع ذلك بدأ يظهر الآن أنه كان لديه نوع

ما من كتب العبارات الجاهزة في رأسه. وقد أظهرت الدراسات الدقيقة، مثل دراسة ميلمان باري، أن هومر كان يكرر صيغة بعد صيغة في الشعر المنسوب إليه. وأصبح المصطلح اليوناني rhapsodize «ينظم الأغاني بعضها مع بعض» مشحونا بالدلالات؛ فهومروس نظم أجزاء سابقة الصنع بعضها مع بعض. وبدلا من أن يكون لدينا شاعر خالق مبدع صار لدينا شويعر نظّام يجمع الأبيات من هنا وهناك.

وقد حملت هذه الفكرة بوجه خاص تهديدا للأدباء الموغلين في كتابيتهم. ذلك أنهم تعلموا من حيث المبدأ ألا يستخدموا الرواسم (الكليشيهات) على الإطلاق. فكيف يتعايشون مع حقيقة أن القصائد الهومرية مصنوعة من رواسم، أو عناصر شبيهة بالرواسم إلى حد كبير؟. وبوجه عام، فإنه بتقدم عمل باري وتطبيقه على أيدي من تلاه من الباحثين، أصبح واضحا كذلك أن جزءا طفيفا من الإلياذة والأوديسة فحسب لم تُسْبك كلماته في عبارات أصلها صيغ جاهزة، صيغ يمكن توقعها بشكل يطيح بشاعريتها.

وفضلا عن ذلك، كانت الصيغ النموذجية تتجمع على نحو متساوٍ حول موضوعات (ثيمات) نموذجية، مثل المجلس، واجتماع الجيش، والتحدي، وسلب المهزوم، وترس البطل، وهكذا دواليك (لورد ١٩٦٠، ص ٦٨ - ٩٨). وقد عُثر على ذخيرة من الثيمات المشابهة في السرد الشفاهي وفي أنواع من الخطاب الشفاهي الأخرى حول العالم. والسرد المكتوب وغيره من أنواع الخطاب المكتوب يستخدم ثيمات عند الحاجة، ولكنها ثيمات أكثر تنوعا، وأقل بروزا بشكل جلي.

ولم يتم شرح لغة القصائد الهومرية بأسرها، بمزيجها العجيب من الخصائص الأيولية[١٠] والأيونية[١١] المبكرة والمتأخرة، شرحا أمثل بوصفها

تـراكبا لنصـوص عدة، بل بـوصفها لغـة تولـدت عبر السنين على يد شعـراء ملحميين، يستخدمون عبـارات قديمة كانـوا قد حفظوها وحـوّروها من أجل أغراض وزنية. وبعـد أن تم تشكيل الملحمتين وأعيد تشكيلهما لقرون خلت، تم تدوينهما بالأبجدية اليونانيـة الجديدة نحو ٧٠٠ـ ٦٥٠ ق.م، حيث كانتا أول إنشاء مطـول يكتب بهذه الأبجديـة (هافلـوك ١٩٦٢، ص١١٥). ولغة هاتين الملحمتين لم تكن هي اليـونانية التي يتكلم بها الناس في الحيـاة اليومية، بل كانت لغة تشكلت على يد الشعراء بالاستعمال جيلا بعد جيل. (وثمة آثار مألوفة لمثل هذه اللغة الخاصة حتى اليوم، على سبيل المثال، في الصيغ الخاصة التي لا تزال موجودة في الإنجليزية المستخدمة في الحكايات الخرافية).

وإذن كيف يمكن لأي شعـر مبني على أسـاس الصيغ على هـذا النحـو الظاهر، ومن أجزاء سابقة الصنع، أن يكون مع ذلك جيدا إلى هذا الحد؟ لقد جابـه باري هذه المسألة مجابهة تـامة، إذ لم تكن هناك فائدة من إنكـار الحقيقة المعروفة الآن، وهي أن القصائد الهومرية أبرزت قيمة ما كان القراء المتأخرون قد تدربوا على أن يحطوا من قيمته من حيث المبدأ، أي العبارة الجاهزة، والصيغ، والصفـة المتوقعـة ـ أو، بعبـارة ليس فيهـا مداورة، الـرواسم، بل أعلت، من شأنها واستغلتها استغلالا كاملا.

وقد ظلت بعض النتائج البعيدة المترتبة على هذه الحقيقة تنتظر أن يتعهدها في فترة لاحقـة بتفصيل عظيم إرِك أ. هـافلـوك (١٩٦٣) الـذي أوضح أن الأغارقة في الحقبة الهومرية شغفوا بالرواسم لأن عالم الفكر الشفاهي كله وليس الشعـراء وحـدهم كـان يعتمد على الفكـر القـائم على الصيغ. ففي الثقـافـة الشفـاهية، ينبغـي للمعرفـة أن تُكـرَّرَ باستمـرار، بمجـرد أن تكتسب، وإلا فُقِدت: وأنماط الفكـر الثابتـة والقائمة على الصيغ كـانت جوهـرية من أجل الحكمة والإدارة الفعّـالة لـدقّة الحكم. لكـن تغييرا ماحدث مـع حلول عصر

أفلاطـون (٤٢٧؟ ـ ٣٤٧ ق. م)؛ فقد كان الإغـريق وبعد لأي قد استـوعبوا الكتابـة استيعابا فعالا ــ وهو شيء أخذ منهم قرونـا عدة بعد تطور الأبجـدية اليونانية نحو ٧٢٠ ــ ٧٠٠ ق. م. (هافلوك ١٩٦٣، ص ٤٩، مستشهدا بـ Rhys Carpenter). وأصبحت الطريقـة الجديدة في تخزين المعـرفة هي النص المكتوب وليس الصيغ المساعـدة على التذكر؛ وهذا ما حـرر العقل ودفعه نحو فكر أكثر أصـالة وتجريدا. ويوضح هـافلوك أن أفلاطون قـد طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة لسبب جوهري، هـو أنه وجد نفسه (إن لم يكن بوعي تام) في عـالم جـديـد ذي ملكة عقليـة كتـابيـة، أصبحت فيـه الصيغ أو الـرواسم (الكليشيهات) المفضلة لدى جمهور الشعراء التقليديين، قديمة ضارة.

وتُعد هـذه الاكتشافات كلهـا بمثابة نتـائج مزعجـة للثقافة الغـربية التي كانت تنظر إلى هومر على أنه جزء من ثقافة يونانية قديمة ظل الغربيون ينظرون إليها نظـرة مثالية. ذلك أن هـذه النتائج تدل على أن اليـونان الهومريـة كانت تحبّذ سلوكا شعريا وفكريا اعتقدنا دائما أنه عيب، كما تدل على أن العلاقة بين اليونـان الهومريـة وكل ما ناضلت مـن أجله الفلسفة بعـد أفلاطـون كانت في الحقيقة علاقـة منطوية على صراع الأضداد بشكل عميق، بـرغم ظهورها على السطح في صورة ودية ومتواصلة. ورغم أن هذا الصراع كان غالبا على مستوى الـلاوعي أكثـر منـه على مستـوى الـوعي. لقـد أتلف هـذا الصراع لا وعي أفـلاطون نفســه. ذلك أن أفـلاطون يبـدي في فايـدروس والـرسالـة السابعـة تحفظات جـادة نحو الكتابة، بـاعتبارها طـريقة آلية وغير إنسانيـة لاستيعاب المعرفة، بل إنها لا تجيب عن سـؤال ولا تحفظ ذاكرة، مع أن التفكير الفلسفي الـذي كافح أفـلاطـون نفسه من أجلـه، كما نعلم الآن، اعتمـد على الكتابـة اعتمادا كليا. فلا عجب إذن أن قاوم كل مـا تتضمنه هذه النتائج الظهور على السطح وقتا طويـلا حتى بدأت أهمية الحضارة اليـونانية القديمـة تظهر للعالم كله في ضوء جديد تماما؛ حيث أصبحت تقف في التاريخ الإنساني علامة على

لحظة الصدام المباشر بين الكتابية الأبجدية المستوعَبة استيعابا عميقا من جهة، والشفاهية من جهة أخرى. وجاءت هذه اللحظة، بصرف النظر عن قلق أفلاطون، في وقت لم يكن أفلاطون ولا أي إنسان آخر يستطيع أن يكون على وعي بأن هذا هو ما كان يحدث.

استنبط باري مفهومه للصيغة من دراسة الشعر اليوناني المكتوب على الوزن السداسي. ولما كان باحثون آخرون قد تناولوا هذا المفهوم وطوروه، فإنه لم يكن ثمة مفر من بروز وجهات نظر متنازعة، متصلة بكيفية تحديده أو استخدامه (انظر آدم باري ١٩٧١، ص ٢٨ من المقدمة، هامش١). وأحد أسباب هذا الأمر هو أن في تعريف باري للصيغة طبقة عميقة من المعنى غير واضحة لأول وهلة. وهذا التعريف هو: «تعد الصيغة مجموعة من الكلمات مستخدمة بانتظام تحت الشروط الوزنية نفسها لتعبر عن فكرة جوهرية بعينها» (آدم باري ١٩٧١، ص ٢٧٢). وقد تم فحص طبقة المعنى هذه بعناية مكثفة للغاية على يد ديفيد إي. باينم في كتابه الشيطان في الغابة (١٩٧٨، ص ١١ ـ ١٨، وفي مواضع أخرى). يلاحظ باينم أن «الأفكار الجوهرية» عند باري نادرا ماتكون بسيطة على نحو مايمكن أن يوحي به قصر تعريف باري أو الإيجاز العادي للصيغ نفسها، وعلى نحو ماتوحي به تقليدية الأسلوب الملحمي، أو ابتذال اللغة في معظم الصيغ (١٩٧٨، ص ١٣). ويفرّق باينم بين العناصر «المكونة للصيغة» و«العبارات المحدودة (المتكررة بلفظها) القائمة على الصيغة» (انظر آدم باري ١٩٧١، ص ٢٣ من المقدمة، هامش١). وبرغم أن هذه العبارات الأخيرة تميز الشعر الشفاهي (لورد ١٩٦٠، ص ٣٣ ـ ٦٥)، فإنها تقع في مثل هذا الشعر وتتكرر في هيئة عناقيد* (في أحد أمثلة باينم على سبيل

* هذه ترجمة حرفية لكلمة clusters، والفكرة هي أن بعض العبارات أو الصور تميل إلى الترافق في السياقات المختلفة. وقد ظهرت الفكرة أول ماظهرت في دراسة الصور الشعرية عند شيكسبير، حيث وجد أن ظهور صورة ما يرافقها عادة ظهور صور أخرى يتكرر ظهورها معا في مجموعات ـ أو عناقيد (المراجع).

المثـال، يـرافق تعبير الأشجـار العـاليـة تعبير جَلَبَـة اقتراب المحـارب الفـذ ـ ١٩٧٨ ، ص ١٨) . والعناقيد تشكل المبادىء المنظمة بدورها للصيغ ، بحيث لا تكون «الفكـرة الجوهرية» خـاضعة لصيـاغة واضحة مستقيمـة ، بل تكون أميل إلى نـوع من المركب القصصي المتصلـة عنـاصره في الـلاوعي بـالـدرجـة الأولى .

ويركّز كتاب باينم الرائع في جزء كبير منه على عناصر القص الأساسية التي يسميها النمط ذا الشجرتين ، وهو نمط عثر عليه في السرد الشفاهي وما يرتبط به من صور رمزية في كل أنحاء العالم بدءا ببلاد مابين النهرين والبحر المتوسط القـديمة وانتهـاء بالسرد الشفـاهي في [ما كـان يسمى] يوغسـلافيا الحديثـة ، وأفريقيـا الوسطى ، وغيرها . في كـل هذا تلتف «أفكار الانفصـال ، والمنحة ، والخطر غير المتـوقع» حول شجرة واحدة (الشجـرة الخضراء) ، وتلتف «أفكار الوحدة ، والتعـويض ، والتبادل» حول الشجرة الأخرى (الجافـة ، المقطوعة) ـ ١٩٧٨ ، ص ١٤٥ . ويساعدنـا التفات باينم إلى هذا النـوع وغيره من عناصر القص الأسـاسية التي تتميز بشفـاهيتها على رسم خطـوط أوضح بين التنظيم السردي الشفاهي والتنظيم السردي الكتابي الطباعي مما كان ممكنا من قبل .

وسوف نولي مثل هذه الفروق اهتماما في هذا الكتاب على أسس مختلفة عن أسس بـاينم وإن كـانت قريبـة منهـا . لقـد بيّن فولي (١٩٨٠أ) أن مـا تعنيـه بالضبط الصيغة الشفاهية وكيفيـة عملها يعتمدان على التقليد الذي تستخدم فيه الصيغـة ، ولكن ثمـة أساسا مشتركـا بدرجـة كافيـة في كل التقاليـد يجعل المفهـوم صحيحا . ومـا لم أشر إلى العكس فإنني أقصد هنـا بالصيغـة وماهـو صيغي الإشـارة بشكل عـام إلى أي مجمـوعة من العبـارات أو الجمل الثـابتـة (كالأمثال) في الشعر أو النثر، التي تؤدي، كما سوف نرى، وظيفة أهم وأشيع في الثقافـة الشفاهيـة من أي وظيفة يمكن أن تكون لها في الثقـافة الكتـابية أو

الطباعية أو الإلكترونية. (انظر آدم باري ١٩٧١، ص ٣٣ من المقدمة، هامش ١).

ويتغلغل الفكر والتعبير الشفاهيان القائمان على الصيغ تغلغلا عميقا في الوعي واللاوعي معا، وهما لا يتلاشيان بمجرد أن يتناول المرء الذي اعتادهما قلمه ليكتب. وتنقل فينيجن (١٩٧٧، ص ٧٠)، بشيء من الدهشة الواضحة فيما يبدو، ملاحظة أوبلاند عن أنه عندما يتعلم شعراء الخوسا[١٢] الكتابة، يكون شعرهم المكتوب كذلك موسوما بأسلوب قائم على الصيغ. والحقيقة هي أننا سندهش تماما لو أنهم تمكنوا من إجادة أي أسلوب آخر، لاسيما أن الأسلوب الصيغي لا يسم الشعر فحسب، بل كل الفكر وأنماط التعبير الشفاهية في الثقافة الأولية الشفاهية. ويبدو أن الشعر المبكر، المكتوب في أي مكان، يكون بالضرورة محاكاة خطية في بادىء الأمر للأداء الشفاهي. ذلك أن العقل بداية ليس له مصادر خطية على نحو صحيح. فأنت تخط على سطح ما بعض الكلمات التي تتخيل نفسك ناطقا إياها بصوت عال في موقف شفاهي ممكن. ولا تصبح الكتابة، إلا بشكل غاية في التدرج، نوعا من الخطاب - شعريا كان أو غير شعري - مؤلفا دون الشعور بأن الذي يكتب إنما هو يتكلم بصوت عال (على نحو ما كان الكتاب المبكرون يفعلون فيما يبدو في إنشائهم). وكما سوف نلاحظ فيما بعد يروي كلانشي كيف أن إدمار - من مواطني كانتربري في القرن الحادي عشر - كان يرى أنه عندما يكتب كأنه «يُملي على نفسه» (١٩٧٩، ص ٢١٨). لقد كانت العادات الشفاهية للفكر والتعبير، بما فيها الاستخدام الكثيف للعناصر المكونة من صيغ، وهي العناصر التي شجع تدريس البلاغة الكلاسيكية القديمة على استعمالها على نطاق واسع - كانت لا تزال تَسِم الأسلوب النثري في كل أنواعه تقريبا في العصر التيودوري في إنجلترا بعد مايقرب من ألفي سنة منذ حملة أفلاطون على

الشعراء الشفاهيين (أونج ١٩٧١، ص ٢٣ ـ ٤٧). ولم تختف هذه العادات الشفاهية في الفكر والتعبير في اللغة الإنجليزية بشكل فعال إلا بعد قرنين مع مجيء الحركة الرومانسية. وهناك العديد من الثقافات المعاصرة التي عرفت الكتابة على مدى قرون ولكنها لم تستوعبها أبدا بشكل كامل، مثل الثقافة العربية، وثقافات متوسطية أخرى معروفة (مثل الثقافة اليونانية ـ تانن ١٩٨٠أ) وهي ثقافات لايزال كثير منها يعتمد اعتمادا كبيرا على الفكر والتعبير القائمين على الصيغ. وقد أفاد جبران خليل جبران في صنع شهرته من خلال تقديمه المأثورات الشفاهية القائمة على الصيغ مطبوعة للأمريكان الكتابيين الذين كانوا يرون في تلك العبارات الشبيهة بالأمثال جدة وغرابة، في حين أنها، طبقا لما ذكره أحد أصدقائي اللبنانيين، شيء عادي في نظر أهل بيروت.

الأعمال التالية لعمل باري والمتصلة به

وقد تم بطبيعة الحال تعديل كثير من استنتاجات ميلمان باري وتأكيداته على نحو ما من خلال البحث العلمي اللاحق لعمله (انظر، على سبيل المثال، ستولتز وشانون ١٩٧٦)؛ غير أن أطروحته الرئيسية حول الشفاهية وما تعنيه للبنيات الشعرية ولعلم الجمال قد أشعلت ثورة لن تخمد أبدا في الدراسات الهومرية وفي دراسات أخرى كذلك، تمتد من الأنثروبولوجيا إلى تاريخ الأدب. وقد وصف آدم باري (١٩٧١، ص ٤٤ ــ ٨٠ من المقدمة) بعضا من التأثيرات الفورية للثورة التي جاء بها والده. أما هولوكا (١٩٧٣) وهايمز (١٩٧٣) فقد سجلا كثيرا من التأثيرات الأخرى في دراساتهما الإحصائية الببليوجرافية، التي لا تقدر قيمتها بثمن. ومع أن عمل باري قد هوجم وروجع في بعض تفصيلاته، فإن ردود الفعل القليلة التي لم تستجب تماما لعمله تكاد الغالبية العظمى منها أن تكون قد نحيت جانبا بوصفها مجرد

نتاج للعقلية الكتابية الطباعية غير المتأملة؛ أي تلك العقلية التي حالت بداية دون أي فهم حقيقي لما كان باري يقوله، والتي ساعد عمل باري نفسه في الوقت الحاضر على تخطيها وتجاوزها.

ولا يزال الباحثون يشرحون ويعدلون من كل ما تضمنته اكتشافات باري ونظراته الثاقبة. وقد أضاف ويتمان (١٩٥٨) في وقت مبكر إلى مجمل عمل باري الطموح عن الإلياذة، فبين أنها يحكمها الميل الصيغي إلى إعادة عناصر من بداية الواقعة episode(١٣) في نهايتها؛ فالملحمة، طبقا لتحليل ويتمان، مبنية كأنها صناديق داخل صناديق، مثل الأحجية الصينية. ومع ذلك فإن التطورات التي أعقبت عمل باري وأنجزها ألبرت ب. لورد وإرك أ. هافلوك أكثر أهمية في فهم الشفاهية في مقابل الكتابية. ففي مغني الحكايات (١٩٦٠)، أتم لورد عمل باري وزاد عليه ببراعة مقنعة، مقدما تقريرات عن رحلات ميدانية مطولة وتسجيلات هائلة لألوان شفوية من الأداء من قبل مغني الملحمة الصربو - كرواتية، وأخرى عن مقابلات شخصية مطولة، مع هؤلاء المغنين. ولقد كان فرانسيس ماجون وأولئك الذين درسوا معه ومع لورد في هارفارد، وبخاصة روبرت كريد وجسْ بسنجر، يطبقون قبل ذلك أفكار باري على دراستهم للشعر الإنجليزي القديم (فولي ١٩٨٠ ب، ص ٤٩٠).

وقد توسع هافلوك في كتابه مقدمة إلى أفلاطون (١٩٦٣) في الإفادة من اكتشافات باري ولورد عن الشفاهية في السرد الملحمي الشفاهي، حتى شمل كل الثقافة اليونانية الشفاهية القديمة، وأوضح بشكل مقنع كيف أن بدايات الفلسفة اليونانية كانت ترتبط بإعادة بناء الفكر الذي أحدثته الكتابة. إن استثناء أفلاطون للشعراء من جمهوريته كان في الحقيقة رفضا منه للتفكير البدائي التراكمي التجميعي ذي الأسلوب الشفاهي المتأصل في عمل

هومـروس، وذلك حرصـا منه على التحليل الثاقـب أو التشريح المدقق للعالم وللفكر؛ وهو مـالم يكن ممكنا في حد ذاته إلا من خلال استيعـاب الأبجدية في النفس اليونانية. وفي عمل أحدث عهدا لهافلـوك، هو أصول الكتابية الغربية (١٩٧٦)، ينسب المؤلف صعـود نجم الفكـر التحليلي اليـونـاني إلى إضـافـة اليـونان الحركـات إلى حروف الأبجـدية. فقـد كانت الأبجـدية الأصليـة التي اخترعتها الشعـوب السامية تتكون من الحروف السـواكن وبعض الحروف شبه اللينة فقط، وبإضافـة الحركات، وصل اليونان إلى مستوى جـديد، وضع فيه عالم الصوت المرواغ داخـل إطار تجريدي تحليلي بصري. وقد كـان الوصول إلى هذا المستوى إرهاصا بإنجازات اليونان العقلية التجريدية المتأخرة، وعمل على تحقيقها.

ولا يزال ثمـة مجال للوصل بين مسـار العمل الذي أراده بـاري والعمل في حقول كثيرة يمكن أن تتصل بـه. لكن هناك عدداً من هذه الـروابط المهمة تم عقدهـا حقا. فعلى سبيل المثال يفيد إيـزيدور أوكبهو في كتـابه المدقق المحقق عن الملحمة في أفريقيا (١٩٧٩) من نظرات باري الثاقبة وتحليلاته (في صورتها المنقحة في عمل لورد وليطبقها على أشكـال من الفن الشفاهي الذي ينتمي إلى ثقـافات تختلف تمامـا عن الثقـافة الأوروبيـة بحيث تلقي الملحمـة الإفريقيـة واليونانية القديمة الضـوء إحداهما على الأخرى. كذلك يتناول جوزيف سي. ميلـر (١٩٨٠) التقليد والتـاريخ الشفـاهي الإفـريقي. أمـا يوجين يـويـانج (١٩٧٧) فقد أظهر كيف أن إهمال الديناميـات النفسية للشفاهية قد أدى إلى أفكار خـاطئة عـن السرد المبكر في اللغة الصينيـة. وفي عمل قـام على تحريره بـلاكس (١٩٧٧) فحص مـؤلفـون آخـرون الأشكـال الصيغيـة التي سبقت القصص الصينية الأدبية. وتناول زويتلـر (١٩٧٧) الشعر العربي الكلاسيكي [الجاهلي]. كما درس بروس روزنبرج (١٩٧٠) بقـايا الشفاهيـة القديمـة عند

الوعاظ الشعبيين الأمـريكيين. وفي كتاب تذكاري أهـدي إلى لورد، جمع جون مايلز فولي (١٩٨١ [وانظر فولي ١٩٨٨]) دراسـات جديدة عن الشفاهية من البلقـان إلى نيجيريـا ونيـومكسيكـو، ومن العصر القـديم إلى العصر الحاضر. كذلك أخذت أعمال أخرى متخصصة في الظهور.

أما الأنثربولوجيون فاتجهوا بشكـل أكثر مباشرة نحو موضوع الشفاهية. ولم يفد جـاك جودي (١٩٧٧) من بـاري ولورد وهافلـوك فحسب، بل من أعمال آخـرين، من بينهـا عمل مبكـر لكاتـب هذه السطـور عن تأثير الطبـاعـة في عمليـات الفكـر في القـرن السادس عشر (أونج ١٩٥٨ ب ـ وقـد استخـدم جودي طبعـة ١٩٧٤). تناول جـودي النقلات التي كـانت حتى آنئذ تـدعى نقلات من السحـر إلى العلم، أو مما يسمى «ما قبل المنطقي» إلى حالـة الوعي التي تزداد «عقلانية»، أو من العقـل «المتوحش» عند ليفي شتراوس إلى الفكر المستأنس، وأظهـر بشكل مقنع كيف أن هـذه النقلات يمكن شرحهـا بشكل أكثـر اقتصادا وإقنـاعـا بوصفهـا نقـلات من الشفـاهية إلى المراحل المختلفـة للكتـابيـة. واقترح كاتب هـذه السطـور من قبل (١٩٦٧ ب، ص ١٨٩) أن كثيرا من التقابلات التي تقام غالبـا بين الآراء «الغربية» وغيرها يمكن إرجاعها إلى تقابلات بين كتابيـة مستوعبة استيعابا عميقا وحـالات من الوعي هي بقايا من الشفاهية. كـذلك ركز مارشال مكلوهان في كتـابيه المشهورين (١٩٦٢، ١٩٦٤) كثيرا على تقابلات الأذن والعين، والشفـاهي والنصي، ولفت الانتباه إلى وعي جيمس جويس الحاد السـابق لعصره لقطبي الأذن والعين وربط بهذا الاستقطاب كماً هائلا من البحث العلمي المنوّع الذي جمعته دراسات ملكوهان الانتقائيـة المتبحرة وأفـاد منها في الـوصول إلى نظـراته الثـاقبة المدهشـة. لكن مكلوهـان لم يلفت انتباه البـاحثين فحسب (أيـزنشتين ١٩٧٩، ص ١٠ ـ ١١ و١٧ من المقـدمة)، بـل لفت انتباه العـاملين في أجهـزة الإعلام، وأصحـاب

الأعمال والجمهور المثقف بشكل عام، وذلك بسبب الانبهـار بتعبيراته الحافلة بسحر الحكمـة والموعظة. وهي تعبيرات مفـرطة في الـذلاقة عنـد بعض القراء لكنها غالبـا ماكانت ثاقبـة. كان مكلوهان يسمـي هذه التعبيرات «مجسّات» probes، وكان عموما يتحرك بسرعة من «مجس» إلى آخـر، ونادرا ماكان يأخذ على عاتقه مهمة الشرح المفصل من النوع الخطي «أي التحليلي» لهذه الأقوال. وقد دلت حكمته الأساسية التي تقول إن «الوسيط هو الرسالة» على وعيه الحاد بأهمية النقلـة من الشفاهيـة إلى وسائل الإعلام الإلكترونيـة من خلال الكتـابة والطباعة. وقليل من الناس كان لهم مثل هذا التأثير الفعال الذي كان لمرشال مكلوهـان في عقول متنوعة كثيرة، ومن بينهـا عقول أولئك الذي لم يـوافقوه أو اعتقدوا أنهم لم يوافقوه.

لكن إذا كان الالتفـات إلى التقابلات البـاهرة لثنائية الشفـاهية ـ الكتـابية يتزايد في بعض الدوائر فإنه يندر نسبيا في كثير من الحقول التي يمكن أن يكون فيها مفيدا. إذ يبدو على سبيل المثال أن مرحلتي الوعي المبكرة والمتأخرة اللتين يصفهما جوليـان جينس (١٩٧٧) ويربطهما بـالتغيرات العصبية الفسيولـوجية التي تحصل في العقل المزدوج [أو ذي الغـرفتين]، يبـدو أنهما يمكن وصفهما وصفاً أسهل وأيسر لـلإثبات باللجوء إلى الانتقـال من الشفاهية إلى الكتـابية. فجينس يرى أن هنـاك مرحلة بـدائية من الـوعي يكون العقل فيها «مـزدوجا» بشكل قوي، وفيه ينتج النصف الأيمن «أصواتا» لا يمكن التحكم فيها تعزى إلى الآلهة، وهي أصوات يحوّلها النصف الأيسر إلى لغة منطوقة.

وقـد بدأت «الأصـوات» تفقـد تأثيرها بين عـامي ٢٠٠٠ و١٠٠٠ ق.م، ومن الملاحظ أن هـذه الحقبـة انشطـرت إلى قسمين متقابلين تمامـا من خـلال اختراع الأبجديـة حوالي عـام ١٥٠٠ ق. م. ويعتقد جينس بحق أن الكتـابة ساعدت على إحـداث انهيار الازدواجية الأصلية ويستشهـد جينس بالإلياذة

التي تضم شخصيات تفتقر إلى الوعي بالذات ومن ثمّ فإنها تعد أمثلة على الازدواجية. وهو يرى أن الأوديسة كتبت بعد الإلياذة بمائة عام ويعتقد أن أوديسيوس المكّار يعد علامة على فتح جديد للعقل الواعي الحديث، بعد أن لم يعد تحت سيطرة «الأصوات». وأيا كان رأينا في نظريات جينس فإننا لابد أن ندهش للتماثل الملحوظ بين خصائص النفس المبكرة أو المزدوجة على حد تعبير جينس ــ ومن هذه الخصائص النقص في القدرة على الاستبطان وعدم البراعة في التحليل، وفي إهمال الاهتمام بالإرادة في حد ذاتها، وفي قلة الإحساس بالفرق بين الماضي والمستقبل ـ بين هذه جميعا وبين خصائص النفس في الثقافات الشفاهية، سواء أكان ذلك في الماضي أو في الحاضر. والحالات الشفاهية من الوعي تبدو غريبة للعقل الكتابي، وربما تطلبت شروحا دقيقة لا حاجة بنا إليها. إن الازدواجية قد لا تعني إلا الشفاهية. لكن ربما تحتاج مسألة الشفاهية والازدواجية هذه إلى مزيد من الدراسة.



الفصل الثالث
بعض الديناميات النفسية للشفاهية

الكلمة المنطوقة بوصفها قوة وفعلا

بناء على تلك الأعمال التي راجعناها الآن، ونتيجة لأعمال أخرى سوف نذكرها، من الممكن أن نعمم إلى حد ما كلامنا عن الديناميات النفسية للثقافات الشفاهية الأولية، أي الثقافات التي لم تمسها الكتابة. ومن أجل الإيجاز سوف أشير، عندما يكون سياق المعنى واضحا، إلى الثقافات الشفاهية الأولية بعبارة «ثقافات شفاهية» فحسب.

إن الأشخاص الكتابيين الخُلَّص يجدون صعوبة شديدة في تخيل ماهية الثقافة الشفاهية الأولية، أي الثقافة التي لا تمتلك معرفة من أي نوع بالكتابة أو حتى بإمكان الكتابة. حاول أن تتخيل ثقافة لم يبحث فيها أحد عن أي شيء «بالرجوع إلى مصادر مكتوبة» تجد أن تعبير «بالرجوع إلى مصادر مكتوبة» في الثقافة الشفاهية يُعد تعبيرا فارغا من أي معنى. وفي غياب الكتابة، لا يكون للكلمات في ذاتها حضور بصري، حتى عندما تكون الأشياء التي تمثلها بصرية. إنها أصوات، تستطيع أن «تستعيدها» مرة أخرى أو «تتذكرها» بمعنى إعادة استدعائها Recall. لكن ليس ثمة مكان تستطيع فيه أن تبحث عنها بعينيك. كذلك ليس لها بؤرة تركيز تُرى من خلاله، ولا أثر يُتَّبَعَ (وهذه استعارة بصرية، تنم عن الاعتماد على الكتابة)، بل ليس لها منحنى سير يرصد. إنها مجرد وقائع وأحداث.

ولكي نعرف ما الثقافة الشفاهية، وما طبيعة مشكلتنا تجاه هذه الثقافة، قد يساعدنا أولا أن نتأمل في طبيعة الصوت نفسه من حيث هو صوت (أونج ١٩٦٧ ب، ص ١١١ ـ ١٣٨). إن كل الإحساسات تحدث في الزمن، ولكن للصوت علاقة خاصة بالزمن تختلف عن تلك التي للحقول الأخرى في سجل الإحساسات الإنسانية. ذلك أن الصوت لا يوجد الا عندما يكون في طريقه إلى انعدام الوجود. إنه ببساطة ليس قابلا للعطب فحسب، بل إنه سريع الزوال بشكل جوهري، ويتم الإحساس به بهذه الصفة عينها. فعندما ألفظ كلمة «غيداء»، فإنه في الوقت الذي أصل فيه إلى المقطع «داء»، يكون المقطع «غيـ» قد اختفى، ولابد له أن يختفي*.

ليس ثم طريقة لإيقاف الصوت وتثبيته. فأنا أستطيع أن أوقف آلة تصوير متحركة وأثبت «كادرا» بعينه على الشاشة. ولكني إذا أوقفت حركة الصوت فلن يكون لدي شيء سوى الصمت فحسب؛ لا صوت على الإطلاق. ومع أن كل الإحساسات تقع في الزمن، فليس ثم مجال حسي يقاوم التثبيت مقاومة تامة مثلما يفعل الصوت. فالإبصار يمكن أن يسجل الحركة، ولكنه أيضا يمكن أن يسجل السكون بل إنه في الواقع يفضل السكون؛ فلكي نفحص شيئا عن قرب ببصرنا يستحسن أن نمسك به ساكنا. بل إننا كثيرا ما نختزل الحركة إلى سلسلة من اللقطات الساكنة من أجل رؤية أفضل لماهية الحركة. أما في حالة الصوت فلن نجد معادلا للقطة الثابتة. والتسجيل الذي يسجله مرسام الذبذبة الكهربائية Ascillogram هو تسجيل صامت، يقع خارج عالم الصوت.

ولن يندهش أحد لديه حس بماهية الكلمات في الثقافة الشفاهية الأولية، أو في ثقافة ليست بعيدة عنها، إذا وجد أن المصطلح العبري «دبر Dabar »

---

* كلمة «غيداء» من عندي ـ المترجم

يعني «كلمة» و «حـدثا» في الوقت نفسـه . وقد أثبت مـالينوفسكي (١٩٢٣ ، ص ٤٥١ ، ٤٧٠ ـ ٤٨١) أنه بين الشعوب «البدائية» (الشفاهية) تصبح اللغة بشكل عام أسلـوبا للفعل وليس مجرد علامة مقـابلة للفكر، برغم أنـه واجهته مصاعب في شرح مـا كان بصـدده (مبسن ١٩٨٠ ، ص ٢٢٣ ـ ٢٢٦)، وأن فهم الـديناميات النفسيـة للشفـاهيـة لم يكن في واقع الأمـر موجـودا في عـام ١٩٢٣ . كذلـك ليس مما يـدعو إلى الـدهشة أن تنظـر الشعوب الشفـاهية في عمومها، وربما جميعها، إلى الكلمات بوصفها حـاملة لقوة عظيمة . فلا يمكن أن يصدر الصوت دونما استخدام للقوة . إذ يمكن للصيـاد أن يرى ثور البفالو ويشمـه ويتذوقـه ويلمسه وهـو متجمد في مكـانه أو حتى ميّت ولكنـه حين يسمع صـوتـه ، فمن الأفضل لـه أن يحترس ؛ لأن هـذا معنـاه أن شيئـا مـا سيحدث . وبهذا المعنى يكـون كل صوت ، وخاصة ذلك الـذي تنطقه الشفاه ويأتي من الكائنات العضوية الحية ، «ديناميا» ،

ويتضح من هذا كله أن نظرة الشعوب الشفاهية في عمومها ، وعلى الأرجح كلها ، إلى الكلمات بـوصفها ذات قـوة تأثير سحرية ـــ هذه النظـرة ترتبط على الأقل في لاوعيهم ، بإحسـاسهم بها من حيث هي بـالضرورة منطـوقـة ، ذات صـوت ، ومـن ثم نـاتجة عن قـوة . هـذا في حين ينسى الشعب المستـوعِبْ للطباعة بعمق أن ينظـر إلى الكلمات على أنها شفاهية في المحل الأول ، أي على أنها أحـداث مشحونـة لا محالة بـالقوة . ذلك أن الكلمات عنـدهم تقترب من الأشيـاء ، القـائمـة «هنـاك» على سطح منبسـط . ولا تـرتبط «أشيـاء» كهـذه بالسحر بسهولة ، فهي ليست أفعـالا ، بل هي ميتة أساسا ، برغم أنها تقبل أن تبعث بطريقة دينامية (أونج ١٩٧٧ ، ص ٢٣٠ ـ ٢٧١) .

وتشترك الشعـوب الشفاهيـة في النظر إلى الأسماء (وهي نـوع من الكلمات) بوصفهـا ذات سلطان على الأشياء . وهـذا اعتقاد نفترض عادة أنـه شيء عفا

عليه الـزمان، قد نتنـازل فنلتفت إليه عنـدما نفسر النصوص الـواردة في سفر التكـوين، والمتعلقـة بتسميـة آدم للحيوانـات (سفـر التكـوين، ٢ : ٢٠). ولكن، إذا كانت الشعـوب الكتابيـة والطباعية تحكم على هـذا الاعتقاد، دون تفكير، بأنه عتيق بالٍ، فإن حكمها هذا بعيد عن الصواب كل البعد.

فأولا: تعطي الأسماء البشر حقا قوة إزاء الأشياء التي يسمونها. وعلى سبيل المثال يصبح المرء الذي لم يُحصّل ذخيرة واسعـة من الأسماء بلا حول ولا قوة في فهم الكيمياء وفي ممـارسة الهندسـة الكيميائية. وثـانيا، تميل الجماعة الكتـابية الطباعية إلى أن تنظر إلى الأسماء بـوصفها بطاقات مكتوبة أو مطبـوعة يلصقها الخيال على الشيء المسمى. أمـا الجماعة الشفـاهية فليس لـديها حس بالاسم بـوصفه بطـاقة، ذلك لأنـه ليس لـديها فكرة عن الاسم بـوصفه شيئـا يمكن رؤيتــه. إن التمثيل المكتــوب أو المطبــوع للكلمات يمكن أن يأخــذ شكل البطاقات؛ أما الكلمات الحقيقية المنطوقة فلا يمكن أن تأخذ هذا الشكل.

أنت تعرف ما يمكنك تذكره: الصيغ وأساليب تقوية الذاكرة

في الثقافة الشفـاهية لا تكون الكلمات سوى أصـوات؛ ولا يؤدي ذلك إلى التحكم في أنماط التعبير فقط، بل إلى التحكم في العمليات الفكرية أيضا.

فـالمرء لا يعرف إلا مـا يمكنه تـذكـره. وعندمـا نقـول إننا نعـرف هندسـة إقليـدس، فنحن لا نعني أننـا نستحضر في عقلنا في هـذه اللحظـة نظريـاتها وبراهينهـا، بل نعني أننـا على استعداد لأن نستحضرهـا إلى أذهاننـا؛ أي أننا نستطيع أن نتـذكرهـا. وتنطبق نظـرية «أنت تعـرف مـا يمكنك تذكـره» على الثقافة الشفاهية كذلك. ولكن كيف يتـذكر الأشخاص في الثقافة الشفاهية؟ إن تلك المعرفة التي يدرسها الكتابيون اليوم لكي «يعرفوها»، أي لكي يتمكنوا من تذكرها، قد تـم جمعها وتوفيرها لهم في صورة مكتوبة، مع استثناءات قليلة

جدا إن وجدت. ولا ينطبق هذا على هندسة إقليدس فحسب، بل على تاريخ الثورة الأمريكية كذلك، أو حتى على معدل ضربات كرة البيسبول أو على قواعد المرور.

أما الثقافة الشفاهية فليس لديها نصوص. فكيف تتمكن من تجميع مادة منظمة للتذكر؟ أو لنتساءل، بالمعنى نفسه: «ما الذي تعرفه الثقافة الشفاهية أو يمكن أن تعرفه بشكل منظم؟».

لنفترض أن شخصا ما من ثقافة شفاهية أخذ على عاتقه أن يفكر في مشكلة معقدة ما، وتمكن في النهاية من الوصول إلى حل هو ذاته معقد نسبيا، ومكوّن، مثلا، من عدة مئات من الكلمات، فكيف يحتفظ هذا الشخص بهذا الحل الذي بذل فيه ما بذل من عناء الصياغة والتنقيح، لكي يستعيده فيما بعد؟.

مادامت لا توجد أية كتابة على الإطلاق، فلا شيء موجود خارج المفكر، لا نص يمكنه من إنتاج خط التفكير نفسه مرة أخرى أو حتى إثبات ما إذا كان هو الذي فعل ذلك أو لم يفعل. أما الوسائل المُعِينَة على التذكر. مثل العصيّ المحزوزة، أو سلسلة من الأشياء المرتبة بعناية، فلن تقدر بنفسها على استعادة سلسلة معقدة من القضايا. وعلينا في الواقع أن نتساءل في المقام الأول كيف يمكن على الإطلاق لحل تحليلي مطول أن يتجمع بعضه مع بعض؟. إن وجود مخاطب في هذه الحالة أمر جوهري، فمن الصعب أن تتحدث إلى نفسك لساعات دون انقطاع. فالفكر المتصل في الثقافة الشفاهية يرتبط بالتواصل بين متحاورين أو أكثر.

ولكن حتى مع وجود مستمع يحفز تفكيرك ويعطيه محورا فإنك لا يمكن أن تحفظ جزئياته في مذكرات مدونة؛ إذ كيف يمكنك أن تستعيد إلى ذهنك ما

توصلت إليـه بعناء وجهد؟ الإجابـة الوحيدة هي : فكر تفكيرا يمكن تـذكره. ففي الثقافـة الشفاهية الأوليـة، عليك، لكي تحل مشكلة الاحتفـاظ بالتفكير المعبر عنه لفظيـا واستعادتـه على نحو فعـال، أن تقوم بعمليـة التفكير نفسها داخل أنماط حافزة للتذكر، صيغت بصـورة قابلة للتكرار الشفاهي وينبغي أن يأتي تفكيرك إلى الوجود إما في أنماط ثقيلـة الإيقاع، متوازنة؛ أو في جمل متكررة أو متعـارضـة؛ أو في كلمات متجـانســة الحروف الأولى أو مسجـوعـة؛ أو في عبارات وصفية أو أخـرى قائمة على الصيغة؛ أو في وحـدات موضوعية ثـابتة (مثل موضوع المجلس، وتناول الطعـام، والمبارزة، و«مساعد» البطل، إلخ)؛ أو في الأمثـال، التي يسمعها المرء بـاستمـرار وترد على الـذهن بسهـولة، وقـد صيغت هي نفسهـا على نحو قـابل للحفـظ والتـذكر السهل، أو في أشكـال أخرى حافـزة للتذكر. فالفكر الجاد مجدول مع نظم للذاكـرة. والحاجة الحافزة للتذكـر تقرر تركيب الجملـة نفسه (هافلـوك ١٩٦٣، ص ٨٧ـ٩٦، ١٣١ ـ ١٣٢، ٢٩٤ـ٢٩٦).

ويميل التفكير المطـول ذو الأساس الشفـاهي، حتى عنـدما لا يكـون في شكل شعـري، إلى أن يكون إيقاعيـا بشكل ملحوظ، لأن الإيقـاع، حتى من النـاحية الفسيـولـوجية، يسـاعد على التـذكـر. وقد أوضح جـوس (١٩٧٨) العلاقـة الوطيدة بين الأنماط الشفاهيـة الإيقاعية، وعمليـة التنفس، والإشارة بالجسـم من ناحية، والتنـاسب الثنائي للجسـم الإنساني كما ورد في الترجمات الهلينية والآرامية التأويلية لأجزاء من العهد القديم، ومن ثم في العبرية القديمة كذلك، من ناحيـة أخرى. ومن بين اليونانيين القدماء، تـرك هيسيود، الذي جـاء في منتصف الفترة مـابين العصر الهومري والعصر الكتـابي المكتمل مـادة شبه فلسفية في أشكال شعرية قائمة على الصيغ، ساعدت على إدخالها في بنية الثقافة الشفاهية التي كانت هذه المادة قد انبثقت عنها (هافلوك ١٩٦٣، ص ٩٧ـ٩٨، ٢٩٤ـ٣٠١).

وتساعد الصيغ الحديث الإيقاعي على التحقق، كما تقوم بوظيفة العوامل المساعدة للتذكر أيضا ومن ثمّ تدور التعبيرات الجاهزة على أفواه الجميع وآذانهم، مثل: «سبع صنايع والبخت ضايع» و«لك من مالك ما أنفقت، ومن ثيابك ما أبليت»، و«من نظر في العواقب سلم من النوائب»* . وغالبا ماتكون العبارات الجاهزة من هذا النوع متوازنة إيقاعيا، وثمة أنواع أخرى يمكن أن توجد مصادفة مطبوعة، ويمكن حقا أن «يبحث عنها» في كتب الأقوال المأثورة. أما في الثقافات الشفاهية فلا تأتي مصادفة؛ بل هي موجودة على الدوام، وتشكل مادة الفكر ذاته، ذلك الفكر الذي يستحيل في أي صورة متصلة من دونها، لأنه يتكون منها.

وكلما زاد الفكر المنمط شفاهيا تعقيدا زاد اعتماده على العبارات الجاهزة المستخدمة بمهارة. وهذا يصح على الثقافات الشفاهية بصفة عامة، ابتداء من ثقافة اليونان في العصر الهومري إلى ثقافات الوقت الحاضر في مختلف بقاع الأرض. ويمدنا كتاب هافلوك «مقدمة إلى أفلاطون» (١٩٦٣)، وأعمال روائية مثل رواية تشينوا أتشيبي «لم يعد ثمة راحة» No Longer at Ease (١٩٦١)، التي تستمد مادتها من التقاليد الشفاهية لقبائل الإيبو في أفريقيا الغربية مباشرة يمدانا على السواء بأمثلة وفيرة من أنماط الفكر لدى أشخاص تلقوا تعليمهم شفاهة. ويتحركون في مسارات حددتها لهم الوسائل المقوية للذاكرة فتراهم يتحدثون في المواقف التي يجدون فيها أنفسهم بذكاء وحذق عاليين. والقانون نفسه في الثقافات الشفاهية مكنون في أقوال معتمدة على الصيغ؛ في أمثال لاتكون مجرد زينة مضافة إلى التشريع، بل تشكل هي نفسها القانون. وغالبا مايتوقع الناس من القاضي في الثقافة الشفاهية النطق بمجموعة من الأمثال المناسبة التي يمكن من خلالها إصدار قرارات عادلة في القضايا المعروضة عليه (أونج ١٩٧٨، ص ٥).

---

* الأمثلة هنا من عندي ـ المترجم.

والتفكير في شيء غير وارد في عبارات قائمة على الصيغ، أي غير نمطية، أو غير حافزة للذاكرة، حتى لو كان ذلك ممكنا في حد ذاته هو في الثقافة الشفاهية من قبيل إضاعة الوقت، ذلك لأن مثل هذا التفكير لا يمكن استعادته استعادة لها أثرها إذا ما فرغ المرء منه على نحو مايحدث عند استعمال الكتابة. فهو لن يكون معرفة لها صفة الدوام، بل سيكون تفكيرا عابرا مهما كان معقدا. والتنميط الشديد والصيغ الجماعية الثابتة في الثقافات الشفاهية تفي ببعض أغراض الكتابة في الثقافات الطباعية، إلا أنها وهي تفعل ذلك تحدد بالطبع نوع التفكير الذي يمكن أن يمارسه المرء من خلالها، كما تحدد الطريقة التي تنظم بها الخبرة عقليا. وفي الثقافة الشفاهية، يَثْقُفُ المرء الخبرة بأساليب تعين الذاكرة. وهذا سبب من أسباب استئثار الذاكرة بنصيب كبير عند شخص مثل القديس أوغسطين (٣٥٤ - ٤٣٠م)[١]، في المواضع التي يتكلم فيها عن قوى العقل مثلما هو الأمر عند غيره من النطاسيين الآخرين الذين يعيشون في ثقافات عرفت بعض الكتابة ولكنها لا تزال محملة ببقايا شفاهية راسخة.

لاشك أن كل أشكال التعبير والتفكير تقوم على الصيغ إلى درجة ما؛ بمعنى أن كل كلمة وكل مفهوم معبر عنه في كلمة هو نوع من الصيغة من حيث هي طريقة جاهزة في ترتيب مواد الخبرة، وتحديد الكيفية التي تنتظم بها الخبرة والتأمل عقليا، وبصفتها وسيلة من وسائل تقوية الذاكرة. ووضع الخبرة في كلمات (وهو مايعني تحويرها إلى حد ما على أقل تقدير - وهو أمر يختلف عن التزييف) يمكن أن يعمل على استعادتها. إلا أن الصيغ التي تتسم بها الشفاهية أكثر دقة من الكلمات المفردة، برغم أن بعضها يمكن أن يكون بسيطا نسبيا، فعبارة شاعر ملحمة بيوولف «طريق الحوت» صيغة استعارية للبحر لا توفرها كلمة «البحر» نفسها.

سمات أخرى للفكر والتعبير القائمين على الشفاهية

يفتح الـوعي بالأسـاس التذكـري للفكـر والتعبير في الثقافـات الشفاهيـة الأولية الطريق إلى فهم بعض الخصائص الأخرى للفكر والتعبير المؤسسين على الشفـاهية، بـالإضـافـة إلى الأسلوب القـائم على الصيغ فيهما. والخصـائص المتناولة هنا هي بعض مـن تلك الخصائص التي تميز الفكر والتعبير المؤسسين على الشفاهية عن الخصائص المؤسسة على الطباعة والكتابة. وهي خصائص تثير الدهشـة في أولئك الذين ترعـرعوا ضمن الثقافـات الكتابية والطبـاعية. وهذه القـائمة من السمات ليست مقدمـة ههنا بوصفهـا شاملة أو قـاطعة بل بوصفهـا موحية؛ ذلك لأننا لا نـزال في حاجة إلى عمل وتأمل متـزايدين لكي نعمق فهمنـا للفكـر المؤسس على الشفـاهيـة (ومن ثم نعمق فهمنـا للفكـر المؤسس على الطبـاعـة، والمؤسـس على الكتـابـة، والمؤسس على الإلكترونيات).

يميل أسلـوب الفكـر والتعبير في الثقـافة الشفـاهيـة الأوليـة إلى أن يتسم بالملامح الآتية:

(١) عطف الجمل بدلا من تداخلها

ثمـة مثال مألـوف لـلأسلـوب الشفاهي العطفي في قصـة الخلق في سفـر التكوين ١ : ١ ـ ٥، وهو في الحقيقة نص مكتوب لكنه محتفظ بنمطية شفاهية تسهل ملاحظتها. وطبعة دواي Douay (١٦١٠) للكتاب المقدس المنتجة في ثقافة كانت لا تـزال تحتفظ ببقايا شفاهية هائلـة، تحتفظ من طرق عدة بقربها من الأصل العبري المميـز بجمله المعتمـدة على أسلـوب العطف (وذلك على نحو ما نقل من اليونانية التي صنعت طبعة دواي منها):

«في البدء خلق الله السموات والأرض. وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه. وقال الله ليكن نور فكان نور. ورأى الله النور أنه حسن. وفصل بين النور والظلمة. ودعا الله النور نهارا والظلمة دعاها ليلا. وكان مساء وكان صباح يوما واحدا».

فهنا نرى تسع «واوات» ابتدائية. ويترجم الكتاب المقدس الأمريكي الجديد (١٩٧٠) النص نفسه وقد عدل ليلائم الحساسيات التي عملت على تشكيل الكتابة والطباعة، على النحو الآتي:

«في البدء، عندما خلق الله السموات والأض، كانت الأرض أرضا خرابا بلا هيئة، وكان الظلام يغطي وجه الغمر، في حين كانت الريح العاتية ترف فوق المياه. حينئذ قال الله: «ليكن نور، فكان نور. رأى الله كيف أن النور حسن، بعد ذلك فصل الله النور من الظلمة. سمَّى الله النور «نهارا» وسمَّي الظلام «ليلا». هكذا أتى المساء، وتبعه الصباح ـ اليوم الأول».

ففي حين تترجم طبعة دواي أداة العطف العبرية بمقابلها الإنجليزي "and" يترجمها الكتاب المقدس الأمريكي الجديد إلى مقابلات إنجليزية متنوعة تعني «و»، و«عندما»، و«حينئذ»، و«هكذا»، و«بعد ذلك»، و«في حين»، مما يعطي السرد سيولة مع التفريع التحليلي للجمل القائم على المحاجة العقلية التي تتميز بها الكتابة (تشيف ١٩٨٢)، وتظهر بشكل طبيعي أكثر في نصوص القرن العشرين فالبنيات الشفاهية تحقق غالبا ماهو عملي (مثل راحة المتكلم ــ يورد شرزر ١٩٧٤ أشكالا من الأداء الشفاهي العام المطولة بين الكونا[٢] Cuna غير مفهومة تماما للمستمعين إليها). أما البنيات الكتابية فأكثر اهتماما بالتركيب (تنظيم الخطاب نفسه)، على نحو ما اقترح جيفون (١٩٧٩). والخطاب المكتوب يطور قواعد نحوية أكثر دقة وثباتا من الخطاب

الشفـاهـي ؛ ذلك لأن الخطـاب المكتــوب يعتمـد في نقل المعنـى على البنيـة اللغويـة، لأنه يفتقـر إلى السياقـات الوجـودية الكـاملة العاديـة، التي تحيط بالخطاب الشفاهي، وتساعد على تحديد المعنى فيه، مستقلة في ذلك، إلى حد ما، عن القواعد النحوية.

إن من الخطأ الظن أن طبعـة دواي للكتـاب المقدس أقـرب إلى الأصل من الطبعة الأمريكية الجديدة. لكنها أقرب بمعنى أنها تترجم الواو العبرية دائما إلى الكلمـة نفسهـا and ـ، ولكنهـا تثير حساسيـة الوقت الحاضر من حيث إنها مـوغلة في القـدم، مهجورة الاستعمال، بل تتصف بـالطرافـة. أما النـاس في الثقافات الشفـاهية أو ذات البقايا الغنيـة من الشفاهية، بما فيها الثقـافة التي أنتجت الكتـاب المقـدس، فـلا يحسـون بـأن هـذا النـوع من التعبير مهجـور الاستعمال أو طـريف الاستعمال على هـذا النحـو، بل يشعـرون نحـوه شعـورا طبيعيـا وعاديـا مثلما نشعـر نحن الغـربيين تجاه الطبعة الجديـدة من الكتـاب نفسه.

ويمكن العثـور على أمثلـة أخـرى من البنيـة العطفيـة في السرد الشفـاهي الأولي في كل أنحاء العـالم، حيث تتوافر لـدينا منه الآن ذخيرة هائلـة مسجلة على أشرطة (انظر فولي ١٩٨٠ب، من أجل قائمة ببعض الأشرطة).

(٢) الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي

ترتبط سمة التجميعيـة ارتباطا وثيقا بالاعتماد على الصيغ لتقويـة الذاكرة، فعناصر الفكر والتعبير الشفاهيين لا تميل إلى أن تكـون وحدات منفردة بسيطة بل إلى أن تأتي على هيئـة عنـاقيد من الـوحـدات كتلك العبـارات المتوازيـة أو المتعارضـة، سواء كـانت في جمل بسيطة أو مركبـة، أو كانت نعـوتا. ذلك أن الجماعـة الشفـاهية تحبـذ، وبخـاصـة في الخطـاب الرسمي، أن تـردد عبـارة

«الجندي الشجاع» بدلا من «الجندي»؛ و«الأميرة الجميلة» بدلا من «الأميرة»؛ و«شجرة الجوز العاتية» بدلا من «شجرة الجوز». وهكذا يحمل التعبير الشفاهي زادا من النعوت وما إليها من المتاع القائم على الصيغة، الذي ترفضه الكتابية العالية بصفته إطنابا ثقيلا ومضجرا، وبسبب كثافته التجميعية (أونج ١٩٧٧، ص ١٨٨ ـ ٢١٢).

وتعد الرواسم المستخدمة في التشهير السياسي في كثير من الثقافات النامية، ذات التكنولوجيا المنخفضة ــ مثل «عدو الشعب»، و«تجار الحرب الرأسماليون» ـ وهي شعارات تبدو لذوي الثقافة الكتابية الرفيعة شعارات سخيفة تعد بقايا صيغية لعمليات الفكر الشفاهي. ومن الدلائل الكثيرة، التي أخذت حدّتها بالاضمحلال على وجود درجة عالية من البقايا الشفاهية في ثقافة الاتحاد السوفييتي (سابقا) الإصرار على الكلام هناك دائما عن «ثورة ٢٦ أكتوبر المجيدة» ـ والصيغة النعتية هنا ترسيخ إجباري للمعنى، على نحو ماكانت الصيغ النعتية الهومرية «نستور الحكيم» أو «أوديسيوس الماهر»، أو مثل «الرابع من يوليو المجيد» التي كانت من الصيغ المنتمية إلى البقايا الشفاهية الشائعة حتى بداية القرن العشرين في الولايات المتحدة. وكان الاتحاد السوفييتي (قبل انهياره) يعلن كل عام النعوت الرسمية لموضوعات متنوعة في التاريخ السوفييتي.

وربما وجدنا في بعض ألغاز إحدى الثقافات الشفاهية سؤالا عن السبب في كون أشجار الجوز عاتية، ولكنها تسأل هذا السؤال لتأكيد عتوها وللاحتفاظ بعبارة أشجار الجوز العاتية على حالها وليس للتساؤل أو التشكك في ثبات سمة العتو للأشجار. (المزيد من الأمثلة المأخوذة مباشرة من الثقافة الشفاهية للوبا Luba[٣]، انظر فايق نزوجي Faik Nzuji ١٩٧٠). ولا ينبغي لنا أن نُفكك التعبيرات التقليدية في الثقافات الشفاهية؛ فقد كان تجميعها

عملا شـاقا عبر الأجيـال، وليس ثم مكان خـارج العقل لتخزينهـا. وهكذا يظل الجنود شجعانا والأميرات جميلات وأشجـار الجوز عاتية إلى الأبد. وليس معنى هذا أنه ليست هناك نعوت أخرى للجنود أو الأميرات أو أشجار الجوز. أو حتى نعوت عكسية، فهذه موجودة وثابتة أيضا من مثل: الجندي النفاج، والأميرة الحزينة، التي يمكن كـذلك أن تشكل جزءا من الـذخيرة. وما يصح على النعـوت يصح على الصيغ الأخـرى. ومـا إن يتبلـور تعبير صيغي، حتى يصبح من الأفضل أن يُحْتفظ بـه على ماهو عليـه. أما تفتيت الفكـر ـ بمعنى تحليلـه ـ خارج نظـام الكتـابـة، فإجراء ينطـوي على مخاطـرة كبيرة. ذلك أن «العقل الوحشي [أي الشفـاهي] يفكر من خـلال الكليات» ـ على حد تعبير ليفي شتراوس (١٩٦٦، ص ٢٤٥) في عبارة موجزة دالة.

(٣) الأسلوب الإطنابي أو «الغزير»

يتطلب الفكر نوعـا ما من الاطراد. وتؤسس الكتـابة في النص «خطاً» من الاطـراد خارج العقل. وإذا كـان تشتيت الانتبـاه يخلط أو يطمس من العقل السياق الـذي برزت منه المادة التي أقـرؤها الآن فمن الممكن استعـادة السياق بإرجاع البصر سريعـا عبر النص على نحو انتقـائي. كما يمكن أن يحدث هذا الاستدبار مصادفة تماما، وحسب متطلبات الحالـة. فالعقل يركز طاقاته على التحرك إلى أمام، لأن مايعبره يقع خافتا خـارجه، ويكون دائما متاحا أولا بأول على الصفحـة المكتوبـة. ويختلف الموقف في الخطـاب الشفاهي؛ فليس ثمـة شيء تستدبره خارج العقل؛ لأن المنطوق الشفاهي يكون قد تلاشى بمجرد أن ينطق بـه. ومن ثم يكـون على العقل أن يتحـرك إلى أمام بشكل أكثـر بطئـا، محتفظا قريبا من بؤرة الانتباه بالكثير مما قد تناوله قبلا. ذلك أن الإطناب، أي تكرار مـاقد قيل تـوا، يجعل كلا من المتكلم والسـامع على الخط نفسه بشكل مؤكد.

ولما كـان الإطنـاب يميـز الفكر والتعبير الشفـاهيين، فهـو إذن في دلالتـه العميقة ألصق بالفكر والتعبير منه بـالتفكير الخطي المشتت. ويعد هذا النوع من التفكير، أو الفكـر والتعبير التحليليان بمثـابـة إبداع مصطنع، قـائم على تكنولوجية الكتابة. ويتطلب تقليل الإطناب بـدرجة مؤثرة تكنولوجيا تقليص الـوقت، أي الكتـابة التي تفـرض نـوعـا من العنـاء على النفس من أجل منع سقـوط التعبير في أكثـر أنماطـه طبيعيـة. وتستطيع النفس أن تصمـد للعنـاء جزئيا، لأن الكتابة اليدوية عملية بطيئـة نوعا ما من الناحية العضلية، حيث تستغرق في العـادة نحو عُشْر سرعـة الكلام الشفـاهي (تشيف ١٩٨٢). ومع الكتابـة يكون العقل مـدفوعا بـالقوة إلى نمط متبـاطىء من العمل، على نحو يمنحه فـرصة للتدخل في عمليـاته الإطنابية الأكثـر طبيعية كما يمنحه فـرصة للتعرف عليها.

والإطناب كذلك أمر محمود في الظروف المادية للتعبير الشفاهي أمام جمهور كبير، حيث يبرز الإطناب في الحقيقة أكثر ممـا يبرز في معظم المحادثات وجها لـوجه. فليس في إمكـان كل فرد في الجمهـور الكبير فهم كل كلمة يتفـوه بها المتكلم، وهو أمر قد يحدثه سوء المكان من حيث القدرة على توصيل الصوت. ومن صالح المتكلم أن يقول الشيء نفسه، أو ما يعادله، مرتين أو ثلاثا. وإذا فـاتتك عبـارة «ليس فحسب. . .» فيمكنـك أن تستـدركهـا من خـلال «بل كذلك. . .» برغم أن مكبرات الصـوت الإلكترونية قللت من مشكلات نقل الصوت إلى الحد الأدنى، فإن خطباء المحافل حتى عصر وليـام جننجز برايان W.J Bryan (١٨٦٠ ــ ١٩٢٥) مثلا استمـروا في إطنابهم القـديم في خطبهم العامة؛ وهو أسلوب انتقل بقوة إلى كتاباتهم. ويصل الإطناب في بعض أنواع البدائل السمعيـة للاتصال الشفاهي اللفظـي إلى أبعاد خيالية، على نحـو ما نجد في حديث الطبول الإفريقي، حيث يلـزم في المتوسط نحو ثمانية أضعاف

زمن الكلمات المنطوقة في اللغة العادية لكي تقول شيئا بلغة الطبول (أونج ١٩٧٧، ص ١٠١).

ومما يشجع كذلك على الإطناب حاجة خطيب المحافل إلى الاستمرار في خطبته وهو يدير في عقله ماسوف يقوله في اللحظة التالية . ذلك أن التردد في الإلقاء الشفاهي، يكون علامة على القصور رغم أن التوقف قد يكون مؤثرا . ومن هنا كانت إعادة الشيء، بشكل فني إذا أمكن، أفضل من التوقف عن الكلام جريا وراء الفكرة التالية . والثقافات الشفاهية تشجع الذلاقة، والمبالغة، وطلاقة اللسان . وقد دعا البلاغيون هذه السمات غزارة Copia وظلوا يشجعونها دون وعي منهم، حين حولوا البلاغة من فن للخطابة إلى فن للكتابة . وغالبا ماتكون النصوص المبكرة المكتوبة عبر القرون الوسطى وعصر النهضة منتفخة مسهبة إلى حد يثير الغيظ بالمقاييس الحديثة . وبقدر ما احتفظت الثقافة الغربية ببقايا شفاهية وفيرة ظل الاهتمام بالغزارة راسخا في هذه الثقافة ـ واستمر هذا تقريبا إلى عصر الرومانسية، بل إلى مابعد الرومانسية . ويعد توماس بابنجتون ماكولي Macaulay (١٨٠٠ ـــ ١٨٥٩) واحدا من كثير من أوائل الفكيتوريين الذين يتصف أسلوبهم بالمبالغة والتهويل، ولا تزال موضوعاته المكتوبة، بما فيها من حشو وفضول كلام، تبدو وكأنها خطب باذخة ارتجلت ارتجالاً . وهذا ما تتصف به كتابات ونستون تشرشل (١٨٧٤ ـ ١٩٦٥) أيضا في كثير من الأحيان .

(٤) الأسلوب المحافظ أو التقليدي

وبما أن المعرفة المحوّلة إلى مفاهيم في الثقافة الشفاهية الأولية سرعان ما تتعرض للتلاشي، إذا لم تتكرر جهرا على مسمع من الناس، فإن المجتمعات الشفاهية تحتاج إلى توظيف طاقة عظيمة في قول ما قد حصلته من معرفة

بمشقة على مر الأجيال وفي إعادة قوله. وهذه الحاجة تؤسس حالة عقلية تقليدية أو محافظة جدا على نحو يحول منطقيا دون التجريب الذهني. والمعرفة صعبة المنال وثمينة؛ والمجتمع يقدر تقديرا عاليا حكماءهم الكبار من الرجال والنساء الذين يناط بهم حفظها؛ والذين يستطيعون أن يحكوا قصص الأيام الخوالي. أما الكتابة، والطباعة بشكل خاص، فإنها بتخزينها المعرفة خارج الذهن، تحط من شأن أولئك الحكماء الكبار من الرجال والنساء، الذين يعيدون صوت الماضي، وتعلي من شأن الشباب الذين يكتشفون الأمور الجديدة.

والكتابة بالطبع محافظة بطرقها الخاصة. فبعد أن ظهرت بوقت قصير تم توظيفها لتجميد النظم القانونية في حضارة سومر المبكرة (أوبنهايم ١٩٦٤، ص ٢٣٢). لكن النص الذي يأخذ على عاتقه بعض الوظائف التقليدية يحرر الذهن من المهمات المحافظة، أي من مهمة الحفظ، وبذا يمكّن الذهن من التحول إلى أفكار جديدة (هافلوك ١٩٦٣، ص ٢٥٤ ــ ٣٠٥). والواقع أن البقايا الشفاهية في أي ثقافة كتابية يمكن قياسها إلى حد ما من العبء التذكّري الذي تثقل الذهن به، أي من كمية الحفظ الذي تتطلبه نظمها التعليمية (غودي ١٩٦٨ أ، ص ١٣ ــ ١٤). وبطبيعة الحال لا تفتقر الثقافات الشفاهية إلى الأصالة الخاصة بها. ولا تكمن أصالة السرد في تأليف قصص جديدة، بل في القدرة على التفاعل مع جمهور بعينه في وقت بعينه ــ حيث ينبغي في كل مرة أن تقدم القصة بشكل متفرد في موقف متفرد. ذلك أنه في الثقافات الشفاهية يجب حفز الجمهور للاستجابة بحماسة عالية. بل قد يدخل القصاص كذلك عناصر جديدة إلى القصص القديمة (جودي ١٩٧٧، ص ٢٩ ـ ٣٠) وتأخذ الأسطورة في الصور المتباينة عددا يتناسب مع عدد مرات روايتها ويمكن أن تتكرر الرواية بلا نهاية. وتتطلب قصائد مدح

القادة حنكـة ، إذ ينبغي للصيغ والموضوعات القـديمة أن تتفـاعل مع مواقف سياسية جديـدة وغالبا معقدة . ولكن الصيغ والموضوعات يعـاد تعديلها بدلا من إزاحتها و إحلال مواد جديدة محلها .

كذلك تتغير الممارسات الدينية ، ومعها المعارف الكونية والعقائد الراسخة ، في الثقافـات الشفاهيـة ؛ وذلك عندمـا تُخَيب النتائج العمليـة لعبادة مـا ظنّ أصحـابها . وهنا يقـوم القادة النشطـون «المثقفون» في المجتمع الشفـاهي ، كما يصفهم جـودي (١٩٧٧ ، ص ٣٠) بـاختراع مـزارات جديـدة ومعهـا عـوالم جديدة من المعرفـة . غير أن هذه العوالم والتغيرات الأخرى ، التي تكشف عن أصالـة مؤكدة ، تأتي إلى الـوجود في هيئة عقلية مقتصـدة صيغيا وموضـوعيا ، ونادرا ماتكـون مصحوبة بدعايـة حول جدتها ، بل تقدم بوصفهـا متناسبة مع تقاليد الأسلاف .

(٥) القرب من عالم الحياة الإنسانية

في غياب التصنيفات التحليليـة الدقيقة التي تعتمد على الكتـابة في إرساء المعرفة على مبعدة من التجربة اليوميـة المعيشة ، ينبغي على الثقافات الشفاهية أن تصوغ كل معارفها وتتكلم عنها بشكل يجعلها وثيقة الصلة بالحياة الإنسانية ويمكّنها من استيعاب العالم الموضوعي غير المألوف ضمن العلاقات الإنسانية المألوفـة والمباشرة . أما ثقافـة الكتابة ، متمثلـة بصورة أكبر في ثقافة الطبـاعة ، فيمكن أن تتعـامل مع ما هـو إنساني عن بعـد ، بل إن تفقده طبيعتـه ، حيث تجدول الأشياء ، مثـل اسماء القادة والمراتب السيـاسية ، في قـوائم محايدة مجردة كلية عن السياق الإنساني . هذا في حين أن الثقافة الشفاهية ليس فيها واسطة محايدة مثل هذه القوائم . فعلى سبيل المثال تقدم الإلياذة في النصف الأخير من الكتاب الثاني ، القائمة الشهيرة للسفن ـ فيما يزيد على أربعمائة سطر ـ بما فيها

أسماء القادة الإغريق والمناطق التي كانوا يحكمونها، ولكنها تقدم ذلك في سياق كامل من الفعل الإنساني؛ حيث تعرض أسماء الأشخاص والأماكن باعتبارها جزءا من الأحداث (هافلوك ١٩٦٣، ص ١٧٦ ـ ١٨٠). فالمكان العادي، بل ربما الوحيد في اليونان الهومرية، الذي يمكن أن نجد فيها هذا النوع من المعلومات السياسية في صورة كلامية هو القصة أو سلسلة النسب. وهذه ليست قائمة محايدة، بل بيان يصف علاقات شخصية (انظر جودي وواط ١٩٦٨، ص ٣٢). وما أقل ماتعرفه الثقافات الشفاهية من الإحصائيات أو الحقائق المنفصلة عن النشاط الإنساني أو شبه الإنساني.

كذلك لا تتعامل الثقافة الشفاهية مع الكتيبات الإرشادية لتعليم الحرف (وهذه الكتيبات في الحقيقة نادرة للغاية، ودائما ما تتصف بالفجاجة حتى في الثقافات الكتابية؛ ولم تبدأ في الظهور الفعلي إلا بعد استيعاب الطباعة بصورة ملموسة ـ أونج ١٩٦٧ ب، ص ٢٨ ـ ٢٩، ٢٣٤ ـ ٢٥٨). وكان تعلم الحرف يتم عن طريق التلمذة (على نحو مايجري الآن حتى في الثقافات عالية التقنية)، أي بالملاحظة والممارسة، مع حد أدنى من الشرح المنطوق. ولم يكن الحد الأقصى للتعبير عن مثل هذه الأشياء كإجراءات الملاحة، التي كانت جوهرية في الثقافة الهومرية، ليوجد على الإطلاق في أي وصف إرشادي مجرد، بل على نحو مانجد في النص التالي من الإلياذة (الكتاب الأول، الأسطر ١٤١ ـ ١٤٤) حيث نجد الوصف المجرد في ثنايا السرد الذي ينقل أوامر بعينها للفعل الإنساني، أو يصف أفعالا بعينها:

أما الآن فلنبحر بسفينة سوداء

إلى البحر المالح العظيم

ويا أيها البحارة لنجمع فوقها بحكمة

مائة ثور قربانا للإله

ولنحمل عليها كذلك خروسايس الفاتنة الخدين[٤]
وليكن رجل واحد قبطانا
رجل ذو مشورة.

(مقتبسة في هافلوك ١٩٦٣، ص ٨١؛ انظر كذلك المرجع نفسه ص ١٧٤ ـ ١٧٥). فحفظ المعلومات عن المهارات المختلفة في صورة مجموعة مجردة قائمة بذاتها شيء لا تكاد الثقافة الشفاهية تعيره أي اهتمام.

(٦) لهجة المخاصمة

تبدو كثير من الثقافات الشفاهية أو ذات البقايا الشفاهية، إن لم يكن كلها، نزاعة للمخاصمة بشكل خارق للعادة في نظر الكتابيين، وذلك في الأقوال وفي أسلوب الحياة. أما الكتابة فتنمي التجريد الذي يبعد المعرفة من ساحة النزال، حيث تكافح الكائنات البشرية بعضها بعضا. إنها تفصل العارف عن المعروف، في حين تضع الشفاهية المعرفة في سياق الصراع بإبقائها في عالم الحياة الإنسانية. فالأمثال والألغاز لا تستخدم لتخزين المعرفة فقط بل لجذب الآخرين إلى معركة لفظية أو ذهنية: إذ يمثل نطق المثل أو اللغز تحديا للمستمعين كي يقابلوه بمثل أفضل للمقام أو يناقضه في المعنى (أبراهامز ١٩٦٨؛ ١٩٧٢) والمفاخرة بالقدرات الشخصية أو سلق الخصوم بسياط الكلام المؤلمة من الأمور التي تظهر باستمرار في المجابهات بين الشخصيات القصصية: في الإلياذة، وفي بيوولف، وفي روايات العصور الوسطى الأوروبية، في ملحمة موييندو، وفي قصص أفريقية أخرى لا تحصى (أوكبهو ١٩٧٩؛ أو بيتشينا ١٩٧٥)، وفي الكتاب المقدس مثلما نرى في الموقف بين داود وجوليات (صموئيل الأول ١٧ : ٤٣ ـ ٤٧). ومن الأمور التي نجدها في كل المجتمعات الشفاهية في أنحاء العالم تبادل السباب الذي أعطاه

اللغويون اسما بعينه هـو المنابذة Flyting (أو Fliting). وهناك جماعـات من الشباب الذكـور السود في الولايات المتحدة وفي منطقـة الكاريبي، وفي أماكن أخرى من الذين ترعرعوا في ثقافة لا تزال تسيطر عليها الشفاهية ينغمسون فيما يعرف أحيانـا بـ Dozens أو «Joning »أو « Sounding» أو بأسماء أخـرى، حيث يحاول أحد الخصوم أن يبذ الآخر بسب أمه. وهذا النوع من المبارزة ليس قتـالا حقيقيـا بل شكـلا فنيـا كـالمبـارزات الكـلاميـة الأخـرى في الثقـافـات الأخرى.

ولا تكشف الثقـافات الشفـاهيـة عن نفسهـا باعتبـارهـا تسير وفق نزعـة المخـاصمة في طـريقة استخـدام المعـرفة فحسب، بل في الاحتفـال بالسلـوك الجسماني كذلك. فغـالبا مـا يتسم السرد الشفاهي بـالوصف الحماسي للعنف الجسماني. ونستطيع في الإلياذة، على سبيل المثال، أن نرى أن الكتابين الثامن والعاشر على الأقل ينافسـان أكثر العروض التليفزيونية والسينمائيـة المرئية اليوم من حيث العنف الصريح، ويبذانها في التفاصيل الدامية التي يمكن أن تكون أقل إثارة للنفور عندما تكون موصوفة لفظيا منها عندما تقدم بصريا. وتصـوير العنف الحسي الـذي يعـد أمـرا أسـاسيـا في كثير من الملاحم وأشكـال التعبير الشفاهيـة الأخرى، استمـر حتى وصل إلى المرحلة الكتـابية المبكـرة، ثم أخذ يتضـاءل تدريجيـا أو يصبح هـامشيا في السرد الكتـابي المتأخـر. ويظهر هـذا التصـويـر في قصـائد البلاد التي كتبـت في العصور الـوسطى، ولكنـه صـار موضوعـا للسخرية عند تـوماس ناش Th. Nashe في المسـافر السيىء الحـظ (١٩٥٤). وعندما بدأ السرد الأدبي يتحرك نحو الرواية الجادة، انتهى إلى تركيز الفعل على الصراع الـداخلي للشخصية أكثـر من تركيـزه على الصراع الخارجي الخالص.

وبطبيعـة الحال، فإن المشـاق الجسمانيـة المتكـررة في حيـاة الكثير من

المجتمعات المبكرة تشرح جزئيا النسبة العالية لحوادث العنف في أشكال التعبير الشفاهي . كذلك يمكن أن يؤدي الجهل بالأسباب المادية للأمراض والكوارث إلى التوتر بين الأشخاص . ولما كان ثمة سبب للمرض أو الكارثة فإنه يمكن افتراض سوء النية الشخصية من قبل كائن بشري آخر ـ ساحر، أو ساحرة ـ بدلا من السبب المادي . وبذلك تزداد العداوات الشخصية . غير أن العنف في أشكال الفن الشفاهي مرتبط كذلك ببنية الشفاهية نفسها . ذلك أنه لما كان التواصل اللفظي لابد أن يتم بالمشافهة المباشرة، بما يتضمنه ذلك من ديناميات الصوت في عملية الأخذ والرد ، فإن العلاقة فيما بين الأشخاص تحتفظ بدرجة عالية من التجاذب ، ودرجة أعلى من المنازعة .

أما الجانب الآخر من التهاجي أو الإفحاش في الكلام في الثقافات الشفاهية أو التي لاتزال فيها آثار للشفاهية ، فهو المدح المفرط الذي يرتبط بالشفاهية في كل مكان وهذا أمر معروف جيدا في قصائد المدح الشفاهية الأفريقية ، التي وجدت عناية كبيرة من الدارسين حديثا (فينيجن ١٩٧٠ ، أوبلاند ١٩٧٥) على نحو ماهو معروف في بقايا التقاليد الشفاهية الغربية البلاغية ، الممتدة من العصور الكلاسيكية القديمة إلى القرن الثامن عشر. «أتيت لأدفن قيصر، وليس لأمدحه» هذا ما قاله مارك أنطونيو في خطبته التأبينية في مسرحية شكسبير يوليوس قيصر(٥ ، ٢ ، ٧٩)، ثم مضى بعد ذلك في مدح قيصر، مستخدما أنماطا بلاغية من الإطراء حشرت في رؤوس أولاد مدارس عصر النهضة ، واستخدمها إيراسموس ببراعة عالية في كتابه مدح الحماقة . ويبدو المدح المذموم في التقاليد البلاغية القديمة المتخلفة من الشفاهية للمنتمين إلى ثقافة كتابية عالية مدحا غير مخلص ، منفوخا دعيّا بشكل مضحك . لكن هذا المدح في العالم الشفاهي يناسب العالم الشفاهي المستقطب مابين الخير والشر، والفضيلة والرذيلة ، والأشرار والأبطال .

وقد كانت ديناميات الخصام في عمليات الفكر الشفاهي وأشكاله التعبيرية أساسية لتطور الثقافة الغربية، حيث تم إخضاعها لقوانين «فن» البلاغة، ومن خلال الجدل السقراطي والأفلاطوني الذي أعطى التعبير الخصامي الشفاهي قاعدة علمية أسهمت الكتابة في إيجادها، وسيأتي الكلام عن هذا الموضوع على نطاق أوسع فيما بعد.

(٧) الميل إلى المشاركة الوجدانية في مقابل الحياد الموضوعي

يعني فعل التعلم أو التعرف في نظر الثقافة الشفاهية إنجاز انتماء حميم ومشاركة وجدانية وجماعية مع المعروف؛ أي احتواءه (هافلوك ١٩٦٣، ص ١٤٥ ـ ١٤٦). أما الكتابة فتفصل بين العارف والمعروف، وتبني شروطا لـ «الموضوعية»، بمعنى عدم الارتباط الشخصي، أو الابتعاد. أما «الموضوعية» التي كانت لهومروس وغيره من الرواة الشفاهيين فهي تلك التي يقف وراءها التعبير القائم على الصيغة، حيث لا يعبر الفرد عن رد فعله بصفة فردية أو «ذاتية» بل بنسجه في رد الفعل الجمعي، أو «الروح» الجمعي. وقد طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته تحت تأثير الكتابة، برغم احتجاجه ضدها. ذلك أن دراسة الشعراء كانت تعني بشكل جوهري تعلم الاستجابة بالروح، أي الشعور بالتوحد مع أخيل أو أوديسيوس (هافلوك ١٩٦٣، ص ١٩٧ ـ ٢٢٣). وبعد مرور ما يزيد على ألفي سنة، يلفت محررو الملحمة الموِيندوية (١٩٧١، ص ٣٧)، في غمرة تعاملهم مع خلفية شفاهية أولية أخرى، الانتباه إلى توحد قوي مشابه بين كاندي روريك Candi Rureke، راوي الملحمة، ومستمعيه من جهة، والبطل مويندو من جهة أخرى؛ وهو توحد من المؤكد أنه يؤثر في قواعد السرد إلى حد أن الراوي ينزلق أحيانا للكلام بضمير المتكلم المفرد وهو يصف أفعال البطل، رابطا بين الراوي، والمستمعين، والشخصية جميعا، بحيث إن روريك الراوي يجعل مويندو

البطل يخاطب الناسخين الذين يدونون أداءه [أي روريك] : «أيها الناسخ تقدم»، أو «أيها الناسخ، إنك ترى أنني ذاهب». ففي إدراك الراوي ومستمعيه يستوعب بطل الرواية الشفاهية في عالمه حتى أولئك النساخ الذين يحولون ذلك العالم إلى نص مكتوب.

(٨) التوازن

يمكن وصف المجتمعات الشفاهية بالمقارنة مع المجتمعات الكتابية بأنها متوازنة (جودي وواط ١٩٦٨، ص ٣١ ــ ٣٤). وهذا يعني أن المجتمعات الشفاهية تعيش إلى حد كبير جدا في الحاضر، على نحو يحفظها في توازن أو اتزان من خلال التخلص من الذكريات التي لم يعد لها صلة بالحاضر.

أما القوى التي تتحكم في الاتزان فيمكن الإحساس بها بتأمل حالة الكلمات في بيئة شفاهية ما. أما ثقافات الطباعة فقد اخترعت قواميس يمكن فيها تسجيل المعاني المختلفة للكلمة كما ترد في نصوص يمكن تحديد تواريخها. وهكذا نعرف أن للكلمات طبقات من المعاني، لم يعد كثير منها له أي صلة بالمعاني العادية الحاضرة. ذلك أن القواميس تعرض الاختلافات الدلالية.

أما الثقافات الشفاهية فليس عندها بالطبع قواميس، بل فيها قليل من التعارضات الدلالية؛ وفيها يتم التحكم في معنى كل كلمة من خلال مايسميه جودي وواط (١٩٦٨، ص ٢٩) «التصديق الدلالي المباشر»، أي من خلال مواقف الحياة الواقعية التي تستخدم فيها الكلمة هنا والآن. فالعقل الشفاهي لا يهتم بالتعريفات (لوريا ١٩٧٦، ص ٤٨ ـ ٩٩). ولا تكتسب الكلمات معانيها إلا من موطنها الفعلي الملح الدائم، ولا يكمن هذا الموطن في كلمات أخرى، كما في القاموس، ولكنه يتضمن كذلك إشارات جسمانية وتنغيمات صوتية وتعبيرات بالملامح، بالإضافة إلى كلية الموقف الوجودي الذي

تجد فيه الكلمة الحقيقية المنطوقة نفسها دائما. وبرغم أن المعاني الماضية قد شكلت بالطبع المعنى الحاضر بطرق كثيرة ومتنوعة لم تعد معروفة، فإن معاني الكلمة تنبثق باستمرار من الحاضر.

وصحيح أن أشكال الفن الشفاهي، كالشكل الملحمي مثلا، تحتفظ ببعض الكلمات الحوشية ولكنها تحتفظ أيضا بهذه الكلمات من خلال الاستخدام الدارج - ليس في الأحاديث العادية بين أهالي القرى بل في ممارسات الشعراء الملحميين الذين يحتفظون بالتعبيرات الحوشية في مفرداتهم الخاصة. فرواياتهم تشكل جزءا من الحياة الاجتماعية العادية. وبذا تصبح الأشكال الحوشية مألوفة برغم انحصارها بالنشاط الشعري. كما أن ذكرى المعنى القديم للعبارات القديمة تكتسب بعض الاستمرارية وإن تكن استمرارية مقيدة.

وعندما تمر الأجيال ولا يعود الشيء أو المؤسسة المشار إليها من خلال الكلمة القديمة جزءا من الحاضر؛ أي من الخبرة المعيشة، يتغير معنى الكلمة لدى الجميع أو يتلاشى برغم الاحتفاظ بالكلمة ذاتها. وفي لغة الطبول الإفريقية، على نحو ماهي مستخدمة على سبيل المثال لدى قبائل اللوكيلي Lo-kele في زائير الشرقية، يستعملون صيغا دقيقة في كلامهم تحتفظ بكلمات قديمة بعينها، يستطيع ضاربو الطبول اللوكيليون عزفها وإن غمضت معانيها عليهم (كارنجتون ١٩٧٤، ص ٤١ - ٤٢؛ أونج ١٩٧٧، ص ٩٤ - ٩٥). فمهما كانت دلالة هذه الكلمات فقد سقطت من الخبرة اليومية للوكيلي، وأصبح المصطلح الدال عليها فارغا. كما أن للعبارات المقفاة والألعاب المنقولة شفاهيا من جيل أطفال صغار إلى جيل تال، حتى في الثقافة ذات التقنية العالية، كلمات مشابهة فقدت معانيها المرجعية الأصلية وأصبحت في الواقع مقاطع لا معنى لها. ويمكن أن نجد في القاموس الذي ألفه أوبي وأوبي (١٩٥٢) كثيرا من الأمثلة على بقاء مثل هذه المصطلحات الفارغة. وقد تمكن

صـاحبا هـذا القامـوس بطبيعة الحال، بـوصفهما كتابيين، من كشف المعـاني الأصليـة لمصطلحـات مفقــودة لـدى مستخــدميهـا الشفــاهيين الحاليين وتدوينها.

ويقتبس جـودي وواط (١٩٦٨، ص ٣١ ـــ ٣٣) من لـورا بـوهـانـان، وايمريس بيترز، وجودفري ومونيكا ويلسون أمثلة مدهشة على توازن الثقافات الشفـاهيـة في حفظ سـلاسل النسب. وقــد اتضح في السنـوات الأخيرة أن سلاسل النسب المستخدمة شفاهيا في فض المنازعات في المحاكم، بين شعب التيف في نيجيريـا، تختلف بشكل واضح عن تلك المسجلة كتـابة على أيـدي البريطانيين قبل أربعين عاما (وهي سـلاسل سجلت بسبب أهميتها حينئذ في فض منازعـات المحاكم كذلك). وقد زعـم أبنـاء شعب التيف المتأخرون أنهم كانـوا يستخدمون سلاسل النسب نفسهـا على مدى الأربعين عاما السـابقة، وأن السلاسـل المكتوبـة في تلك الحقبة خـاطئة. وما حـدث هو أن سـلاسل النسب الأخيرة كـانت قـد عدلت لتتـلاءم والعـلاقات الاجتماعيـة المتغيرة بين التيف. وإذن كانت سلاسل النسب هـي هي من حيث إن الوظيفة التي أدتها كانت هي هي، أي تنظيم العالم الواقعي. أي أن ماصدق في الماضي يخضع لما يصدق في الحاضر.

وعـلاوة على هـذا، يـورد جـودي وواط (١٩٦٨، ص ٣٣) حـالـة أكثـر إدهاشـا وتفصيلا من حـالات «فقد الذاكـرة البنيوي» بين شعب الكـونجا في غـانا. إذ تبين السجـلات البريطـانيـة المكتوبـة في مطلع القـرن العشرين أن التقاليد الكونجية الشفاهية كانت تصـور حينئذ نديوورا جاكبا، مؤسس دولة الكونجا، على أنـه كان له سبعة أولاد، كـان كل واحد منهم حاكما على إقليم من الأقاليم السبعـة للدولة. وعندمـا سُجلت أساطير الدولة مـرة أخرى بعد ستين عاما، كان إقليمان من الأقاليم السبعة قد اختفيا، واحد بدمجه في آخر،

وواحد بسبب تغيير في الحدود. وهنا أصبح لنديوورا جاكبا في الأساطير الأخيرة خمسة أولاد، دون ذكر للإقليمين المنقرضين. لقد كان أبناء شعب الكونجا لايزالون على صلة مع ماضيهم، قادرين على تذكر هذه الصلة في أساطيرهم؛ غير أن جزء الماضي الذي لم تعد له صلة وثيقة مباشرة بالحاضر أسقط من الحسبان. وهكذا فرض الحاضر إيجازه على ذكريات الماضي. وقد لاحظ باكارد (١٩٨٠، ص ١٥٧) أن كلود ليفي شتراوس، وت. أو. بيدلمان، وإدموند ليتش، وآخرين قد ذهبوا إلى أن التقاليد الشفاهية تعكس قيم المجتمع الثقافية الحاضرة أكثر مما تعكس حب الاستطلاع المجرد حول الماضي. ويجد باكارد ذلك صحيحا فيما يتصل بشعب الباشو، كما يجده هارمس (١٩٨٠، ص ١٧٨) صحيحا فيما يتصل بشعب البوبانجي.

وما تعنيه هذه الأمثلة لسلاسل النسب الشفاهية هنا يستحق الوقوف عليه. فالجريو Griot* في أفريقيا الغربية أو أي نسّاب آخر سوف يحفظ تلك السلاسل التي يستمع لها جمهوره. وإذا كان يعرف سلاسل للنسب لم تعد هناك حاجة إليها فسوف يسقطها من قوائمه لتختفي في النهاية. ولا شك أن الاحتمال الأكبر هو أن تعيش سلاسل نسب المنتصرين سياسيا أطول من تلك الخاصة بالمنهزمين. ويلاحظ هنيج (١٩٨٠، ص ٢٥٥)، في تقاريره عن قوائم ملوك غندا Ganda وميورو Myoro أن «الطريقة الشفاهية... تسمح للأجزاء غير المريحة من الماضي بأن تُنْسى بسبب «مقتضيات الحاضر المستمر». كذلك ينوّع الرواة الشفاهيون المهرة عن عمد في سردهم التقليدي؛ لأن جزءا من مهارتهم يتمثل في قدرتهم على التلاؤم مع المتلقين الجدد والمواقف الجديدة، أو في قدرتهم على التلاعب. وحافظ الأنساب في أفريقيا الغربية،

* ينتمي الجريو إلى صنف من المشتغلين بالموسيقى والترفيه في أفريقيا الغربية، تتضمن عروضهم تواريخ القبائل وأنسابها [المراجع]

الذي يعمل في خدمة عائلة ملكية (أوكبوهو ١٩٧٩ ، ص ٢٥ ـ ٢٦، ٢٤٧، هامش ٣٣ وص ٢٤٨ ، هـامش ٣٦) سوف يعـدّل مادته ليجـامل مخدوميه. كذلك تشجع الثقـافات الشفاهية نـزعة الاستعلاء الديني ، تلك النـزعة التي أخذت تميل في الأزمنة الحديثة إلى الاختفاء مع تزايد تحول المجتمعات الشفاهية سابقا إلى مجتمعات كتابية .

(٩) موقفية أكثر منها تجريدية

كل تفكير يتعلق بـالمفاهيم هـو تفكير تجريدي إلى درجـة ما . وهكـذا فإن مصطلحا «مـاديا» مثـل «شجرة» لا يشير ببسـاطة إلى شجـرة «ماديـة» بعينها ولكنه تجريد مستخلص من التعين الحسي الفردي وبعيد عنه في الوقت نفسه؛ إنه يشير إلى مفهوم يمكن أن ينطبق على أي شجـرة ولكن ليس هذه ولا تلك . فكل شيء مفـرد نعنيه بـوصفه شجـرة هـو في ذاته حقيقـة «ملموسـة» وليست «مجردة» على الإطـلاق ، ولكن المصطلح الذي نطبقـه على الشيء المفرد هـو في ذاته مجرد. ومهما يكن من أمر. فإنه إذا كان كل تفكير يتعلق بالمفاهيم مجردا إلى حـد مـا ، فإن بعض استخـدامـات المفاهيـم يكون أكثـر تجريـدا من بعضهـا الآخر.

تميل الثقافـات الشفاهيـة إلى استخدام المفـاهيم في أطر مـوقفية وإجـرائية تعتمد على مرجعية ذات درجة ضئيلة من التجريد ، بمعنى أنها تظل قريبة من عـالم الحياة الإنسـانيـة المعيش . وهنـاك كمٌّ كبير من الكتـابات الخاصـة بهذه الظـاهرة . وقـد بيّن هافلـوك (١٩٧٨أ) أن اليونـان قبل زمن سقراط فكـروا في العـدالة بطـرق عملية أكثـر ممـا فكروا فيهـا على هيئة مفـاهيم صـورية . وقـد توصلت آن أمـــوري بـــاري (١٩٧٣) إلى النقطـة نفسها تقريبـا عن النعت Amymon الذي أطلقه هـوميروس على إيجاستوس . فهذا النعت لا يعني «لا

لـوم عليـه» وهـو معنى مجرد تجريـدا دقيقـا على يـد الكتـابيين الـذين تـرجموا المصطلح، ولكنه يعني «جميل على النحـو الذي يكـونه المحارب وهـو يستعد للقتال».

ليس ثمة من عمل يتناول التفكير الإجرائي أكثر فائدة للدراسة الراهنة من كتاب أ. ر. لـوريا «التطور المعـرفي: أسسه الثقافيـة والاجتماعية» (١٩٧٦). فبناء على إيحاء من عـالم النفس السوفييتي الفـذ ليف فيجوتسكي، قام لـوريا ببحث ميداني واسع على أشخاص أميين (أي شفاهيين) وأشخاص كتابيين إلى حد مـا في المناطق البعيـدة من أوزبكستان (مسقـط رأس ابن سينا) وقيرغـزيا Kirghizia في الاتحاد السـوفييتي خـلال العـامين ١٩٣١ ــ ١٩٣٢. ولم ينشر كتاب لـوريا في طبعتـه الروسيـة الأصلية إلا سنـة ١٩٧٤، أي بعد أن اكتمل البحث باثنتين وأربعين سنة، وظهر في ترجمة إنجليزية بعد ذلك بسنتين.

ويعطينـا عمل لوريـا نظـرات ثاقبـة خـاصة بعمليـة التفكير ذات الأصل الشفـاهي أفضل من نظـريات ليفـي ـ بـريل (١٩٢٣)، الـذي انتهى إلى أن التفكير «البدائي» (المؤسس شفاهيا في الحقيقة) كان تفكيرا «سابقا للمنطق»، وكان سحريـا، بمعنى أنه كان مؤسسا على نظم اعتقاد أكثـر منه على الحقيقة العمليـة، وأفضل من فـرضيات خصـوم ليفي ــ بـريل من مثل فـرانز بـواس (وليس جورج بواس، على نحو ما ورد خطأ في كتاب لوريا ١٩٧٦، ص ٨)، الذي زعم أن الشعوب البدائية كـانت تفكر كما نفكر نحن ولكنها استخدمت مجموعة مختلفة من التصنيفات.

اهتم لوريا في إطار مفصل من النظريـة الماركسية بأمور أخرى غير النتائج المترتبة على الكتابية، مثل «الاقتصاد الفـردي غير المنظم، القائم على الزراعة» و«بدايات الاقتصاد الجماعي» (١٩٧٦، ـ ص ١٤)، وهو لا يعبر عن نتائجه

بشكل منظم، بمصطلحات ثنائية الشفاهية ـ الكتابية. ولكن تقرير لوريا يعالج في واقع الأمر، رغم الأطر الماركسية المفصلة التي أقام عمله عليها، الاختلافات بين الشفاهية والكتابية. فهو يضع الأشخاص الذين اتخذهم عينة على مقياس يتراوح بين الأمية ومستويات متنوعة من الكتابية المتوسطة، وتقع مادته بشكل واضح في طبقات العمليات العقلية القائمة على الشفاهية في مقابل تلك القائمة على الكتابة. والتقابلات التي تظهر بين الأميين (الذين يشكلون معظم أفراد عينته) والكتابيين تقابلات بارزة وذات دلالة مؤكدة (ولوريا نفسه يلاحظ هذه الحقيقة غالبا بشكل واضح) وتكشف هذه التقابلات عما يكشفه عمل كاروثرز كذلك سواء منه ما لاحظه بنفسه أو استشهد به عن سواه (١٩٥٩): وهو أن الأمر يحتاج إلى درجة متوسطة من الكتابية لإحداث اختلاف هائل في عمليات التفكير.

جمع لوريا ومساعدوه مادتهم من خلال أحاديث طويلة مع أفراد العينة في جو طبيعي كالمقهى، طارحين أسئلة البحث نفسه بشكل غير رسمي، في صورة مألوفة مثل الألغاز المعروفة لدى هؤلاء الأفراد. وهكذا بذلت أقصى الجهود لتوجيه الأسئلة في المحيط الخاص بالعينة التي لم يكن أفرادها قادة في مجتمعاتهم، ولكن كان هناك من الأسباب مايقنعنا بأنهم كانوا يتسمون بمستوى عادي من الذكاء يجعلهم ممثلين للثقافة التي ينتمون إليها تماما. ومن النتائج التي توصل إليها لوريا يمكن ملاحظة مايلي منها لما له من أهمية خاصة هنا.

١ - ميز أفراد العينة الأميون (الشفاهيون) الأشكال الهندسية بأن نسبوا إليها أسماء أشياء، وليس مجردات من مثل الدوائر والمربعات وغيرها. فسموا الدائرة طبقا، أو منخلا، أو دلوا، أو ساعة، أو قمراً، والمربع سموه مرآة أو باباً أو بيتا، أو لوحا لتجفيف المشمش. وهكذا ميز أفراد عينة لوريا الرسوم

بـوصفها تمثيـلات لأشيـاء حقيقية كـانـوا يعرفـونها ، فهم لم يسبق لهم أبـداً أن تعاملوا مع دوائر أو مربعات مجردة ولكن مع أشيـاء مجسدة . ومن ناحية أخرى فإن طلاب مـدرسة المعلمين من الذيـن تلقوا قدرا من التعليم ميـزوا الأشكال الهنـدسية بأسماء هنـدسية تصنيفيـة الدوائر، والمربعـات ، والمثلثات ، وغيرهـا (١٩٧٦ ، ص ٣٢ - ٣٩) . لقد تدربوا على أن يعطوا إجابات داخل الفصل ، وليس استجابات من واقع الحياة .

٢ - قدمـت لأفراد العينـة رسومات لأربعـة أشياء ، ثـلاثة منهـا تنتمي إلى صنف بعينـه والـرابع إلى صنف آخـر، وسئلـوا أن يجمعـوا معـاً تلك الـرسـوم المتشـابهة أو التي يمكن وضعهـا في مجمـوعـة واحـدة أو إدرجهـا تحت كلمـة واحدة . وكـانت إحدى المجموعات تتكـون من رسوم لأشياء مثل : مطـرقة ، ومنشـار، وزنـد الخشب[٥] ، وبليطة . أمـا أفراد العينة الأميـون فلم ينظروا إلى المجمـوعة بشكل منتظم في عبـارات تصنيفيـة (ثلاث أدوات ، وزنـد الخشب ليس بأداة) ولكن في عبارات خاصـة بمـواقف عملية (تفكير عيـاني) - دون الإشـارة على الإطلاق إلى تصنيف المجمـوعـة بوصفهـا «أدوات» فيما عدا زنـد الخشب . ولو كنت عاملا تستخدم أدوات ورأيت زند الخشب فسوف تفكر في استعمال الأداة معه لا في إبعاد الأداة عما صنعت من أجلـه ، وكل ذلك في لعبة ذهنيـة شاذة إلى حـد ما . وقـد قـال أحد الفـلاحين الأميين ، وكان عمـره ٢٥ عامـا ، عن هذه المجموعة : «إنها تبـدو جميعا متشابهة . فالمنشـار سوف يقطع زند الخشب والبليطة سوف تفتته إلى قطـع صغيرة . ولو كان لي أن أنحي جانبا إحدى هذه الأدوات لنحيت البليطة فهي لا تقـوم بوظيفتها كما يقوم بها المنشار (١٩٧٦ ، ص ٥٦) . ولما أخبر أن المطرقة ، والمنشار، والبليطة كلها أدوات فإنه لم يأبه للتصنيف ، وأصر على التفكير العياني : «صحيـح ، ولكن حتى لو كان لـدينا أدوات فنحـن لا نزال في حـاجـة إلى خشب وإلا فلن نستطيع أن نبني

أي شيء «(المصـدر نفسـه) . ولما سئل عن رأيـه في رفض شخص آخـر أحـد الأشياء في مجموعة أخرى من أربعة عناصر سبق أن شعر هو بأنها جميعا متسقة معا ، أجاب «لعل هذا النوع من التفكير يجري في دمه» .

في المقابـل نجد شـاباً ، عمـره ١٨ سنة ، درس في مـدرسة القـرية لسنتين فقط ، يصنف مجموعة مشابهة في عبـارات تصنيفية . وليس هذا فحسب ، بل إنـه أصر على صحة التصنيف مـوضـوع النقاش (١٩٧٦ ، ص ٧٤) . وكـان هناك عـامل آخر معرفتـه بالكتابة ضئيلـة للغاية ، عمـره ٥٦ سنة ، خلط بين الجمع العيـاني والجمع التصنيفي لـلأشيـاء على الرغم من غلبـة النـوع الأخير حيث أعطي مجموعة تتكون من فـأس ، وبليطة ، ومنجل لإكمالها من مجموعة تتكـون من منشار وسنبلـة وبليطـة . فاختـار المنشـار قائلا : «جميعهـا أدوات زراعة» ثـم فكر واستدرك قـائلا عن السنبلة «يمكنـك أن تحصدها بـالمنجل» (١٩٧٦ ، ص ٧٢) . وهكــذا لم يكن التصنيف المجـرد مـرضيـا على نحــو كامل .

وقد أخـذ لوريا على عـاتقه أحيانا في أثنـاء حديثه مع أفـراد العينة الأميين مهمّة تعليمهم بعض مبادىء التصنيـف المجرد . غير أن فهمهم لهذه المبادىء لم يكن أبدا قوياً ، وعندما كانوا يعودون لحل مشكلة بأنفسهم كانوا ينقلبون إلى التفكير الموقفي عوضاً عن التفكير التصنيفي (١٩٧٦ ، ص ٦٧) . لقـد كانوا مقتنعين بأن التفكير غير العملي ، أي التفكير التصنيفي ، ليس مهما ، وأنه غير مثير ، ويجعل الأشيـاء مبتـذلة (١٩٧٦ ، ص ٥٤ - ٥٥) . وإن المرء ليتـذكـر وصف مالينوفسكي (١٩٢٣ ، ص ٥٠٢) للطريقة التي يسمى بها «البدائيون» (الشفـاهيون) أنـواع الحيـوان والنبات المفيـدة لهم في حيـاتهم وكيف يعاملـون الأشيـاء الأخـرى في الغابـة على أنها خلفيـة عـامة غير مهمـة : «هـذه شجيرة فحسب» . وهذا «مجرد حيوان طائر» .

(٣) نحن نعـرف أن المنطق الصوري من اختراع الثقـافة اليـونانيـة بعد أن استوعبت تقنية الكتابة الأبجديـة ، الأمر الذي جعل نوع التفكير الذي تسمح به الكتابة الأبجدية جزءا ثابتـا من مصادر هذه الثقافة العقلية . وفي ضوء هذه المعـرفة ، تعـد تجارب لـوريا مـع ردود فعل الأميين للتفكير الصوري القيـاسي والاستدلالي عظيمـة الدلالـة فقد بـدا - باختصـار -أن أُفراد عينتـه الأميين لا يلجأون إلى عمليـات التفكير الصـوري القيـاسي على الإطـلاق ولكن ذلك لا يعني أنهم لا يستطيعـون أن يفكروا، أو أن تفكيرهم لم يكن محكـوما بـالمنطق، بل يعني أنهم رفضوا حشر تفكيرهم في الأشكـال المنطقية الخالصـة ، لأن هذه الأشكال بدت لهم غير مثيرة . ولماذا ينبغي أن تكون مثيرة؟ إن الأقيسة المنطقية تنتمي إلى الفكـر، ولكن في الأمور العمليـة لا أحد يتصرف بـوساطـة الأقيسة المنطقية التي صيغت صياغة صورية .

المعـادن الثمينـة لا تصـدأ. الـذهب معـدن ثمين . هل يصـدأ أم لا ؟ تضمنت الإجابـات التي تلقاها لوريـا عن هذا التساؤل : «هل تصـدأ المعادن الثمينـة أم لا؟ هل يصدأ الـذهب أم لا؟» (فلاح، عمـره ١٨ سنة)، «المعـدن الثمين يصدأ. الـذهب الثمين يصدأ» (فلاح أمي عمـره ٣٤ سنة) (١٩٧٦ ، ص ١٠٤) . في أقصى الشمال حيث يكثـر الثلج كل الـدببة بيضـاء . نـوفايـا زمبـلا تقع في أقصى الشمال وهناك دائما ثلج . مـا لـون الدببـة هناك؟ . هـاك استجـابة تقليـديـة ، «لا أعرف . لقـد شـاهـدت دبا أسـود . ولم يسبق لي أن شاهـدت أي دببة أخرى . . فكل مكان فيـه حيواناته الخاصـة به» (١٩٧٦ ، ص ١٠٨ - ١٠٩) . ذلك أن المرء يعـرف لون الـدببـة بـالنظر إليهـا . ومَن ذا الذي سمع من قبل في الحياة العملية بمحـاولة التعرف على لون الدب القطبي بالقياس العقلي؟ وكيف لي أن أعرف على نحو جازم أن كل الدببة بيضاء اللون في بلد يكثر فيه الثلج؟ وعندما طـرح القياس المنطقي على رئيس مزرعة جماعية

عمره ٤٥ سنـة وتعليمه غـاية في الضـآلة استطـاع أن يجيب عن السـؤال قائلا «جريـا على ما تقـول، ينبغي أن تكون جميعـاً بيضاء. (١٩٧٦، ص ١١٤). وهنـا يبدو أن عبـارة «جريـا على ما تقـول» تشير إلى الوعي بـالبنيات العقليـة الشكليـة. أي أن القليل من الكتابيـة تقطع بصاحبهـا شوطـا طويـلا. لكن التعليم المحـدود الذي تلقـاه رئيس المزرعـة جعله من النـاحيـة الأخرى أكثـر ارتياحـاً في عالم الحياة الإنسـاني المباشر مما هـو في عالم التجريـدات الخالصة، فعبارة «جرياً على مـا تقول» تعني . . «إنها مسؤوليتك، وليست مسؤوليتي إن كانت النتيجة هي هذه».

وقـد أوضح جيمس فـرنـانـدز (١٩٨٠) بـالإشـارة إلى عمل لمايكل كـول وسيلفيـا سكربنـر عن ليبيريا (١٩٧٣) أن القيـاس المنطقي تام في ذاتـه، من حيث إن نتـائجه مشتقـة من مقدمـاتـه فقط. وقد لاحظ أن الأشخـاص غير المتعلمين أكاديميـا ليسوا على درايـة بهذه القاعـدة الإجرائية الخاصـة، بل هـم أكثر ميـلا في تفسيرهـم لبعض التعبيرات، سواء في قيـاس منطقي أو في غيره، إلى أن يـذهبوا إلى مـا وراء التعبيرات نفسهـا، على نحـو ما يفعل المرء عـادة في مواقـف الحيـاة الواقعية. أو في الألغاز (الشـائعة في كل الثقافات الشفـاهية). وأودّ أنا أن أضيف إلى ذلك أن القيـاس المنطقي يغدو بذلك نصاً يتميـز بكونه ثابتـا، منفصلا معزولا. وهـذه الحقيقة تظهر الأسـاس الكتابي للمنطق بشكل جلي. فـاللغز ينتمي إلى العـالم الشفاهي. وحل اللغـز، يتطلب براعـة. والمرء فيها يعتمـد على معرفـة تتجاوز كلمات اللغـز نفسها، وغـالبا مـا تكون هـذه المعرفة عميقة في اللاوعي.

(٤) في بحث لـوريـا الميـداني، قوبلت الأسئلـة التي تتطلب تعـريفـات للأشياء بـالمقاومة حتى عندمـا كانت تلك الأشياء مجسدة تمامـاً. فمثلا قوبل طلب مثل: «حـاول أن تشرح لي ما الشجـرة» بهذه الإجـابة من فـلاح أمي،

عمره ٢٢ سنة: «ولماذا أفعل؟ كل واحد يعرف ما الشجرة، إنهم لا يحتاجون مني إلى أن أخبرهم» (١٩٧٦، ص ٨٦). إذ ما فائدة التحديد عندما يكون محيط الحياة الواقعية مرضياً بلا حدود أكثر من التعريف؟ لقد كان الفلاح على حق في الأساس؛ فليس ثمة سبيل إلى تفنيد عالم الشفاهية الأولية، وكل ما تستطيع أن تفعله هو أن تُدبِر عنه نحو عالم الكتابية.

وسؤال مثل: «كيف تعرف الشجرة بكلمتين؟ يجد إجابة مثل: بكلمتين؟ شجرة تفاح، دردار، حور. وسؤال آخر مثل: «لنقل إنك ذهبت إلى مكان حيث لا توجد سيارات. ماذا سوف تقول للناس (عن ماهية السيارة)؟، يقابل برد مثل: «إذا ذهبت، فسوف أقول لهم إن الأتوبيسات لها أربع سيقان، كراسي في الأمام للناس كي يجلسوا عليها، وسقف من أجل الظل ومحرك. ولكن لو جئت للحق، سوف أقول لهم: «عندما تركب سيارة وتسير بك، فسوف تكتشف ماهي السيارة». ومع أن المتكلم هنا يسرد بعض الملامح العامة فهو يتحول عنها في النهاية إلى الخبرة الشخصية الموقفية. (١٩٧٦، ص ٨٧)

وفي المقابل، قال عامل متعلم في مزرعة جماعية. عمره ٣٠ سنة: «إنها مصنوعة في مصنع وتستطيع أن تقطع في رحلة واحدة المسافة التي تستغرق عشرة أيام على الحصان - إنها تجري بهذه السرعة. وهي تستخدم النار والبخار. علينا في البداية أن نوقد النار حتى يبدأ الماء في تكوين البخار الساخن - البخار يعطي الماكينة قوتها. . أنا لا أعرف ما إذا كان ثمة ماء في السيارة، لا بد أن فيها ماء. لكن الماء ليس كافياً، فالسيارة تحتاج كذلك إلى نار «١٩٧٦، ص ٩٠). ورغم أن العامل لم يكن على دراية كافية، فقد بذل جهداً كي يُعرّف السيارة. وليس تعريفه، مع ذلك، وصفا جامعا مانعا لمظهر السيارة المرئي - فهذا النوع من الوصف يتجاوز قدرة العقل الشفاهي - ولكنه تعريف مصوغ بلغة تتفق وما تفعله السيارة.

(٥) واجه أفراد عينة لوريا الأميون صعوبة في القيام بنقد ذاتي واضح. فالنقد الذاتي يتطلب قدرا معيناً من تفكيك الموقف. إنه يدعو إلى عزل النفس، النفس التي يدور حولها العالم المعيش كله بالنسبة لكل فرد، كما يدعو إلى إزالة مركز كل موقف (آخر) من ذلك الموقف بدرجة تسمح للمركز، أي النفس، بأن يُفحص ويُوصف. ولم يضع لوريا أسئلته إلا بعد حديث مطول عن خصائص الناس واختلافاتهم الفردية (١٩٧٦، ص ١٤٨). سئل رجل عمره ٣٨ سنة، من معسكر رعي جبلي (١٩٧٦، ص ١٥٠): «أي نوع من الناس أنت؟ كيف هي شخصيتك؟ ماصفاتك الحميدة وما عيوبك؟ كيف تصف نفسك؟» فقال: «لقد أتيت إلى هنا من أش - كرجان. كنت فقيرا معدماً، والآن أنا متزوج ولي أولاد». «وهل أنت راضٍ عن نفسك أو أنك تود أن تكون مختلفاً؟»: «لو كان لدي قطعة أرض أكبر قليلا لأزرع فيها بعض القمح لكان الأمر أفضل». وهنا نجد أن الأمور الخارجية تتطلب الاهتمام. أما الإجابة عن سؤال: «وما عيوبك؟» فكانت: «هذه السنة زرعت بودا (وزن روسي يساوي ٣٦ رطلا تقريبا) من القمح، ونحن بالتدريج نتدارك العيوب». وهذه إشارة إلى مواقف خارجية إضافية. وأضاف: «الناس يختلفون - فيهم الهادىء، وفيهم حاد المزاج، وبعضهم ذاكرته ضعيفة أحياناً «أما عن سؤالكم: «ماذا ترى في نفسك؟» (فأقول لكم:) «سلوكنا طيب ـ فلو كنا أناسا سيئين لما احترمنا أحد» (١٩٧٦، ص ١٥). إن التقويم الذاتي مفرغ في تقييم جماعي. وعندما سئل فلاح عمره ٣٦ سنة، عن أي نوع من الناس هو، أجاب في تلقائية مؤثرة «كيف لي أن أحكي عن قلبي؟ ماذا استطيع أن أقول عن شخصيتي؟ اسأل الآخرين، إنهم يستطيعون أن يخبروك عني. أما أنا فلا أقدر أن أقول أي شيء». إن الحكم على الفرد يأتي من الخارج، وليس من الداخل.

تلك كانت بعض من نماذج لوريا الكثيرة، ولكنها نماذج ممثلة. وربما استطاع المرء أن يجادل في أن الاستجابات لم تكن في أكمل صورها بسبب عدم اعتياد أصحابها أن يُسألوا مثل هذه الأسئلة بصرف النظر عن مهارة لوريا في وضع أسئلته بصيغة الألغاز التي يألفونها. لكن عدم الاعتياد هذا هو بالتحديد موضع النظر، فالثقافة الشفاهية ببساطة لا تتعامل مع موضوعات مثل الأشكال الهندسية، والتصنيفات المجردة، وعمليات التفكير المنطقية الصورية، والتعريفات، أو حتى الأوصاف الشاملة، أو النقد الذاتي أمام الآخرين، وهي أمور لا تنتمي إلى الفكر ذاته بل إلى الفكر المشكل بالنصوص. وأسئلة لوريا هي أسئلة فصل دراسي، وترتبط باستخدام النصوص، وهي في الحقيقة شديدة الشبه بأسئلة اختبار الذكاء التقليدية المبتكرة على يد الكتابيين أو تتطابق معها. وهي أسئلة مشروعة، إلا أنها تأتي من عالم لا يعيش فيه الإنسان الشفاهي الذي يطلب منه الإجابة عنها.

واستجابات العينة توحي بأنه ربما كان من المحال إجراء اختبار كتابي أو حتى شفوي وضع وفق خلفية كتابية لتحديد القدرات العقلية المحلية لأشخاص من ثقافة شديدة الاعتماد على الشفاهية تحديدا صحيحا. ويلاحظ جلادوين (١٩٧٠، ص ٢١٩) أن أهل جزر بولاوت Pulawat Islandes في جنوب المحيط الهادي يحترمون ملاحيهم، الذين ينبغي عليهم أن يكونوا على درجة عالية من الذكاء لاكتساب مهارتهم المعقدة الصعبة، وذلك ليس لأنهم يعدونهم «أذكياء» بل لأنهم ملاحون جيدون وحسب. وعندما سأل كارينجتون (١٩٧٤، ص ٦١) شخصا من أفريقيا الوسطى عن رأيه في ناظر مدرسة القرية الجديد أجاب: «فلنراقب قليلا كيف يرقص» فالشفاهيون يقيسون الذكاء ليس باستخلاصه من أسئلة مأخوذة من كتاب مدرسي بل من الواقع المرصود في سياقات عملية.

إن توجيه الأسئلة التحليلية من هذا النـوع للطلبة أو سواهم يأتي في مرحلة متأخرة جـدا من النصية، فهـذه الأسئلة مفقودة ليس في الثقـافات الشفـاهية فحسب بل في الثقافـات الكتابية أيضـا. وأسئلة الاختبار الكتـابي لم تدخل في الاستخدام العام (في الغرب) إلا بعد أن تمكنت الطباعة من التأثير في الوعي، أي بعد اختراع الكتابة بآلاف السنين. واللاتينية القديمة ليس بها كلمة مقابلة لكلمـة «اختبـار»، من قبيل مـا «يقـدم إلينا» اليـوم ونحـاول أن «نجتـازه» في المدرسة. وقـد كان التعليم الأكاديمـي في الأجيال القليلة الماضيـة في الغرب، ولعله لا يـزال في معظم أنحاء العالم اليوم، يتطلب من التـلاميذ في الصف أن «يسمعوا» بمعنى أن يستظهروا شفاهيـا أمام المدرس أقوالا (صيغا تمثل التراث الشفاهي) حفظوها من خلال التعليم في الصف أو من الكتب المدرسية (أونج ١٩٦٧ ب، ص ٥٣ - ٧٦).

إن على أنصار اختبـارات الذكـاء أن يتحققوا من أن أسئلـة اختبار الـذكاء العادي عندنا صيغت لتناسب نوعا خاصا من الوعي، وهو وعي مشروط على نحو عميق بـالكتابة والطبـاعة، أي ما يطلـق عليه «الوعي الحديث» (بـرجر ١٩٧٨). وربما كـان مـن المتـوقع بشكل طبيعي أن يستجيب شخـص عـالي الذكـاء من ثقافة ذات بقـايا شفاهية إلى نـوع الأسئلة التي وجهها لـوريا، على نحو مـافعل كثير من أفراد عينتـه، وذلك ليس بإجابـة السؤال الـذي يبدو لا معني لـه، ولكن بمحـاولـة تحديد السيـاق المحير الكلي (فـالعقل الشفـاهي يتعامل مع الكليات) كأن يسأل الشخـص: لماذا يسألني هذا السؤال الغبي؟ ماذا يحاول أن يفعل؟ (انظر كـذلك أونج ١٩٧٨، ص٤) «ما الشجرة؟» هل يتـوقع مني حقا أن أرد على ذلك وقـد شـاهد هـو وكل إنسـان آخر آلافـا من الأشجار؟ أما الألغاز فأستطيع أن أتعامل معها. ولكن هذا ليس لغزا هل هي لعبة؟ بالطبع هي لعبة، إلا أن الشخص الشفاهي ليس لديه ألفة بقواعد هذه

اللعبة. أما أولئك الذين يسألونه هذه الأسئلة فقد عاشوا منذ طفولتهم في ظل وابل من أسئلة مشابهة، وهم على غير وعي بأنهم يستخدمون قواعد خاصة.

ويمكن، في مجتمع كتابي إلى حد ما، مثل مجتمع عينة لوريا، أن يتوافر لدى الأمين، خبرة بالتفكير المنظم كتابياً عند الآخرين، وغالبا ما تتوافر لديهم بالطبع هذه الخبرة. فهم، على سبيل المثال، سيكونون قد سمعوا شخصا ما يقرأ موضوعات مكتوبة، أو استمعوا إلى محادثات مثل تلك التي لا تدور إلا بين المتعلمين. ومن مزايا عمل لوريا أنه يبين أن هذه الخبرة العابرة بالمعرفة المنظمة كتابيا ليس لها تأثير واضح في الأمين على الأقل في حدود عينته. فلكي تؤثر الكتابة في عمليات التفكير ينبغي أن يستوعبها الشخص داخليا.

والأشخاص الذين استوعبوا الكتابة لا يكتبون فقط بل يتكلمون بالطريقة الكتابية بمعنى انهم ينظمون، بدرجات متفاوتة، تعبيرهم الشفاهي في أنماط فكرية ولغوية لم تكن لتتأتى لهم لو لم يكونوا ممارسين للكتابة. وبما أن النظام الشفاهي للفكر لا يتبع هذه الأنماط، فإن الكتابيين ينظرون إليه بوصفه نظاما ساذجا. غير ان التفكير الشفاهي يمكن أن يكون بالغ الرهافة وتأمليا بطريقته. ويمكن أن يعطينا رواة قصص الحيوانات الفلكلورية في نفاهو(٦) Navaho شروحا دقيقة للنقاط المختلفة المتضمنة في هذه القصص لفهم الأمور المعقدة في الحياة الإنسانية، سواء كانت أمورا فسيولوجية أو نفسية أو أخلاقية. وهؤلاء الرواة على وعي تام بأشياء مثل التناقضات الجسمانية (كأن يكون للقيوُّط مثلا (وهو ذئب صغير يعيش في شمال أمريكا) عيون كالكرات الكهرمانية، ومثل الحاجة إلى تفسير عناصر في القصص تفسيرا رمزيا (تولكن ١٩٧٦، ص ١٥٦). والفرضية القائلة إن الشفاهيين أناس غير أذكياء في

الأساس، وإن طرق تفكيرهم «ساذجة» تشبه التفكير الذي جعل الدارسين على مدى قرون يفترضون خاطئين أن قصائد هوميروس لابد أنها كتبت كتابة مادامت على هذه الدرجة من البراعة. كذلك لا ينبغي أن نتخيل أن الفكر المؤسس شفاهياً فكر «سابق للمنطق» أو «غير منطقي» بأي معنى تبسيطي - كأن نظن أن الشفاهيين لا يفهمون العلاقات السببية، فهم يعرفون تماما أنك إذا دفعت بشدة شيئا متحركا، فإن الدفعة تسبب حركة هذا الشيء. أما الذي لا يعرفونه حقا فهو أنهم لا يستطيعون أن ينظموا تسلسلات دقيقة من الأسباب بالطريقة التحليلية المتتابعة خطيا التي لا يمكن إنشاؤها إلا بمساعدة النصوص. أما السلاسل التي ينتجونها، مثل سلاسل الأنساب، فليست تحليلية بل تجميعية. لكن الثقافات الشفاهية يمكن أن تنتج نظما معقدة وذكية وجميلة للفكر والخبرة على نحو مدهش. ومن الضروري أن نناقش بعض عمليات الذاكرة الشفاهية. لكي نفهم كيف يفعلون ذلك.

عملية الحفظ الشفاهي

تعد مهارة حفظ الكلام مسألة لها قيمتها المتعارف عليها في الثقافات الشفاهية. لكن الطريقة التي تعمل بها الذاكرة اللغوية في أشكال الفن الشفاهي جد مختلفة عما تخيله عامة الكتابيين في الماضي. ففي الثقافة الكتابية يتم الحفظ الحرفي عموما من خلال نص يعود إليه الحافظ كلما دعت الضرورة كي يحسن مستوى حفظه ويختبره. وقد افترض الكتابيون في الماضي بشكل عام أن الحفظ الشفاهي في الثقافة الشفاهية كان يحقق في العادة الهدف نفسه وهو الحفظ الحرفي المطلق. أما كيفية التثبت من هذا الحفظ قبل أن تُعرف التسجيلات الصوتية فأمر غير واضح، ذلك أنه في غياب الكتابة، كان السبيل الوحيد لاختبار استظهار مقاطع طويلة هو تسميع شخصين أو أكثر لها معا في الوقت نفسه. أما التلاوات المتعاقبة فلا يمكن التحقق من مطابقة

إحداهـا للأخرى . لكن التـلاوات المتزامنـة لم تكن أمراً يسعى له النـاس . أما الكتابيون فقد اكتفوا بافتراض أن الـذاكرة الشفاهية الهائلة كانت تعمل بشكل ما طبقا للنموذج النصي الخاص بهم .

وقد أحـدث عمل ميلمان باري وألبرت لورد ثـورة في تحديد طبيعة الـذاكرة اللفظية في الثقافـات الشفاهية الأولية على نحو أكثـر واقعية ، فقد سلط عمل باري الذي تناول فيه القصائد الهومرية الضوء على المشكلة ، وراح باري يعرض كيف أن الإلياذة والأوديسـة كانتا إبـداعا شفـاهيا أساسـاً ، بصرف النظر عن الظروف التي أدت إلى تدوينهما . وللوهلـة الأولى ، يبدو أن هذا الاكتشاف قد أكـد افتراض الحفظ الحرفي . إذ كيف كـان يمكـن لمغن أن ينتج عنـد الطلب سردا متكونا من آلاف من الأبيات سداسية التفعيلة ، وهي مجموع الأبيات التي تتكـون منـه هاتـان الملحمتـان ، دون أن يكـون قـد حفظها كلمـة كلمـة؟ إن الكتابيين الذين يستطيعون أن ينشدوا قصائد مـوزونة مطولة عند الحاجة لا بد أن يكونـوا قد حفظوهـا حرفيـا من نصوص مكتوبـة . غير أن باري (١٩٢٨ ، انظـر باري ١٩٧١) مهـد السبيل إلى مدخل جـديد يمكن أن يفسر مثل هـذا الإنتاج تفسيرا حسنـا جداً بعيـداً عن الحفظ الحرفي . إذ أظهر بـاري كما بينا في الفصل الثـاني أن الأوزان السـداسيـة لم تكن مصنـوعة من وحـدات قـوامهـا الكلمات بل من وحـــدات تتكـون من صيغ أو من مجمـــوعـات من الكلمات للتعامل مع الموضوعات التقليديـة ، وكل صيغة مشكلة بحيث يمكن سلكها في بيت سداسي . وكـان لدى الشاعـر مفردات هـائلة من العبارات سـداسية الوزن . وكان يستطيع بمساعدة هذه العبـارات أن ينظم أبياتا موزونة صحيحة إلى ما لا نهاية ، ما دام يتعامل مع موضوعات تقليدية .

وهكـذا الأمـر ، كـان الشـاعـر في القصـائد الهومـريـة يضفي على كل من أوديسيوس وهكتور وأثينا وأبوللو والشخصيات الأخرى نعوتا وأفعالا تسلكهم

في البحر الشعري بإحكام عندما يكون على أي منهم، على سبيل المثال، أن يقول شيئا. وعبارة Metephé Polymétıs Odysseus (هنا تكلم أوديسيوس الماهر) أو Prosephé Polymétis Odysseus (حينئذ رفع أوديسيوس الماهر صوته) ترد ٧٢ مرة في القصائد (ميلمان باري ١٩٧١، ص ٥١). وأوديسيوس (ماهر) Polymétis ليس لأنه ماهر فحسب، بل كذلك لأنه من دون النعت لا يستطيع أن يدخل في البيت الشعري بسهولة. وكما لوحظ من قبل، فإن مدى مناسبة هذه النعوت الهومرية وغيرها للمواطن التي ترد فيها قد بولغ فيه دون تمحيص. فلدى الشاعر آلاف من الصيغ الوزنية العاملة على نحو مشابه يمكنها أن تلبي حاجاته الوزنية المتنوعة فيما يتصل بأي موقف تقريباً: سواء تعلق بشخص، أو شيء، أو فعل. وفي الواقع، ترد معظم الكلمات في الإلياذة والأوديسة بوصفها أجزاء من صيغ يمكن تحديدها.

وقد أظهر عمل باري أن الصيغ الموزونة المفصلة مسبقا كانت تتحكم في إنشاء الملحمة اليونانية القديمة، وأن الصيغ يمكن نقلها من موضع إلى آخر بسهولة تامة دون تعارض مع خط القصة أو نغمة الملحمة. فهل بدل الشعراء الشفاهيون في مواضع الصيغ حقا بحيث اختلفت صور التعبير المفردة المنتظمة وزنيا في كلماتها؟ أو أن القصة كانت محفوظة حرفيا، ولذلك كانت تؤدى بالطريقة نفسها في كل مرة؟ ولما كان شعراء العصر الهومري الذين سبقوا تدوين النص قد ماتوا جميعا منذ مايزيد على ألفي سنة فانه ليس بالامكان تسجيل أصواتهم من أجل الحصول على دليل مباشر. لكن الدليل المباشر كان متاحاً من خلال رواة أحياء في (ما كان يسمى) يوغسلافيا المعاصرة، وهي بلد مجاور لليونان القديمة ومتداخل معها. فقد وجد باري أن هؤلاء الشعراء ينشئون سردا ملحميا شفاهيا لا يسنده نص مكتوب. وكانت قصائدهم السردية، مثل قصائد هومروس، موزونة ومؤسسة على الصيغ، على الرغم من

أن بحر شعرهم تصادف أنه كان مختلفاً عن الوزن اليوناني القديم سداسي التفعيلة، وقد واصل لورد عمل باري ووسعه، فجمع مجموعة ضخمة من التسجيلات الشفاهية لشعراء السرد اليوغسلاف المعاصرين أودعها في مجموعة باري في جامعة هارفارد.

ومعظم هؤلاء الشعراء الأحياء السلافيين الجنوبيين - وفي الحقيقة كل الممتازين منهم - أميون. ذلك أن تعلم القراءة والكتابة يعوق الشاعر الشفاهي، كما اكتشف لورد إذ إن هذا التعلم يدخل في عقل الشاعر مفهوم النص بصفته متحكما في السرد، وبذلك يتدخل في عمليات الإنشاء الشفاهي، تلك العمليات التي ليس لها علاقة بالنصوص بل هي «تذكر أغاني كانت تغنى» بيبودي ١٩٧٥، ص٢١٦).

وتتصف ذاكرة الشعراء الشفاهيين فيما يتصل بالأغاني بالسرعة والحيوية: فلم يكن أمرا «غير عادي» أن يكون هناك شاعر ملحمي يوغسلافي يغني «في دقيقة واحدة من عشرة إلى عشرين بيتا يشمل الواحد منها عشرة مقاطع (لورد ١٩٦٠، ص ١٧). ومع ذلك، فإن المقارنة بين الأغاني المسجلة تكشف عن أنها، برغم انتظامها وزنيا، لم تغن أبدا بالطريقة نفسها مرتين. صحيح أن الصيغ هي هي، وأن الموضوعات كانت تتكرر، لكنها كانت تنظم بشكل مختلف في كل مرة، حتى على لسان الشاعر نفسه، اعتماداً على رد فعل الجمهور، ومزاج الشاعر أو طبيعة المناسبة، وعلى عوامل اجتماعية ونفسية أخرى.

وقد أُلحِقت بالتسجيلات الحية لأداء شعراء الملاحم المعاصرين مقابلات شخصية مسجلة شفاهيا. وقد تبين من هذه المقابلات، ومن الملاحظة المباشرة، كيف يتعلم الشعراء. إنهم يتعلمون بالاستماع لشهور وسنوات إلى

شعراء آخرين لا ينشدون قصة بالطريقة نفسها مرتين، بل يستخدمون مراراً وتكراراً صيغا معروفة في موضوعات معروفة. والصيغ بطبيعة الحال متنوعة إلى حد ما، مثلما هي الموضوعات، وسوف يختلف إنشاد هذا الشاعر لتلك القصة عن إنشاد ذلك الشاعر للقصة ذاتها. لا شك أن هناك من العبارات ما يتميز بها شاعر معين. لكن المواد والموضوعات والصيغ واستخداماتها تنتمي جميعا بشكل جوهري إلى تقليد متكامل يمكن تحديده بوضوح. والأصالة لا تتبدى من خلال طرح عناصر جديدة بل من خلال إدخال العناصر التقليدية بشكل فعال في كل موقف على حدة أو أمام أي جمهور جديد.

إن حافظة الشعراء الشفاهيين أمر يلفت النظر، لكن هذه الحافظة لا تشبه نظائرها المرتبطة بحفظ النصوص في الذاكرة حفظا حرفيا. ويندهش الكتابيون عادة عندما يعلمون أن الشاعر الذي يخطط لإنشاد القصة التي استمع إليها مرة واحدة فحسب يريد غالبا أن ينتظر يوما أو نحو ذلك بعد سماعه إياها قبل أن يعيدها بنفسه. أما حفظ النص المكتوب فيضعفه تأجيل روايته عادة. والشاعر الشفاهي لا يتعامل مع النصوص أو في إطار نصي. بل هو يحتاج وقتا يدع فيه القصة تغوص إلى مخزونه من الموضوعات والصيغ، وقتا تصبح فيه القصة جزءاً من نفسه. وفي استعادة القصة وإعادة روايتها، لا يكون هذا الشاعر بأي معنى كتابي قد «حفظ» الأداء الوزني للقصة من خلال رواية مغنٍ آخر - وهي رواية تكون قد ذهبت إلى الأبد في أثناء عكوف المغني الجديد على القصة من أجل روايته الخاصة (لورد ١٩٦٠، ص ٢٠ - ٢٩). فالمواد الثابتة في ذاكرة الشاعر هي بمثابة طوف من الثيمات والصيغ التي منها تبنى كل القصص على أنحاء مختلفة.

ومن أكثر الاكتشافات دلالة في عمل لورد اكتشافه أنه على الرغم من أن المغنين يعلمون بأن الأغنية الواحدة لا يغنيها أي اثنين منهم على النحو نفسه

تماما، فإن كل مغنٍ منهم سوف يدعي أنه قـادر على إعادة غناء روايته للأغنية سطراً سطـرا وكلمة كلمة في أي وقت ، بـل غناء الشيء نفسه حتى بعـد مرور عشرين سنة (لورد ١٩٦٠ ، ص٢٧). ولكن عنـدما نسجل أداءهـم لكلمات الأغنية التي يزعمون أنها متطابقة لدى غنائهـم لها عدة مرات ونقارن بعضها مع بعض، فإننـا نجد أنها ليست متطابقـة على الإطلاق، مع أن من الـواضح أن صيغ الأغنية هي صيغ من حكايـة واحدة. وقد فسر لورد (١٩٦٠، ص ٢٨) هـذه النقطة بقـوله: إن زعم المغني أنـه يستطيع الإعادة «كلمـة كلمة وسطـرا سطرا» هـو طريقته في القـول إن هذه الصيغة «تشبـه» تلك. ومن الواضح أن «السطر» مفهوم مأخـوذ من فكرة النص بل إن مفهوم «الكلمة» بـوصفها شيئا منفصلا بعيـدة عن تيار الكلام هو أيضـا مفهوم يستند إلى فكـرة النص. وقد لفت جـودي (١٩٧٧، ص ١١٥) النظـر إلى أن اللغة الشفـاهيـة تمامـا التي تحتوي على مصطلح يـدل على الكلام بشكل عـام، أو على الوحدة الإيقـاعية من الأغنيـة، أو على قول بعينـه، أو على مـوضوع مـا ربما خلت من مصطلح جـاهز للـ «كلمة» بـوصفها وحـدة معزولـة، أي «جزءا» من الكـلام، كما في عبارة، «تتكـون الجملة الأخيرة هنـا من ست وعشرين كلمة لكن أهـذا الرقم صحيح؟ فربما كان هنـاك ثمان وعشرون كلمة. وأنت إذا لم تكن تكتب، فهل ستعتبر عبـارة Text - based كلمة واحـدة أم اثنتين* فالإحســاس بالكلمات بوصفها عبارات منفصلة دلاليا أمر تعززه الكتابة التي تتميز، هنا كما في أماكن أخرى بنـزعة استقلاليـة، وانفصالية. (لنـلاحظ ميل المخطوطـات المبكرة إلى عدم فصل الكلمات بعضها عن البعض الآخر فصلا واضحا، بل للربط بينها معاً.)

---

* هذه المسألـة قائمة في الإنجليـزية أكثر مما هـي في العربية. وأقرب مثـال في العربية على مـا يقصده المؤلف كلمـة مثل اللا أدريـة أو اللا أبـالية. لكن حتى أمثـال هذه الكلمات تظل تعـامل معاملـة الكلمات المفردة رغم أن أداة النفي مقحمة عليها إقحاما [المراجع]

ومما لـه دلالته ان المغنين الأميين الـذين يعيشون في نطاق الثقـافة الكتـابية الواسعة الانتشار في (ما كان يعرف بـ) يوغسلافيا الحديثة يتخذون مواقف تجاه الكتابـة ويعبرون عنها (لـورد ١٩٦٠ ، ص ٢٨). فنراهم يعجبـون بالكتـابية ويعتقـدون أن المتعلم يستطيع أن يفعل مـايفعلـون بشكل أفضل ، كأن يعيـد خلق أغنية مطولة بعـد سماعه إياها مرة واحدة. لكن هذا هو بـالتحديد ما لا يستطيعه الكتـابيون ، أو هم لا يفعلـونه إلا بشيء من الصعـوبة. وكما ينسب الكتـابيون إنجـاز أنواع كتـابيـة إلى الرواة الشفـاهيين ، فكذلك ينسب الـرواة الشفاهيون إنجازات شفاهية إلى الكتابيين.

وقـد أوضح لـورد (١٩٦٠) منـذ وقت مبكـر قـابليـة التحليل الصيغي - الشفاهي للتطبيق على الإنجليـزية القديمـة (بيوولف) ، وأوضح آخرون طـرقا متنـوعة تسـاعد من خـلالها المنـاهج الصيغية - الشفـاهية على شرح الإنشـاء الشفـاهي أو بقـايـا مثل هــذا الإنشـاء في العصـور الـوسطى الأوروبيـة ، في الألمانية ، والفرنسية ، والبرتغالية ، وغيرها من اللغات (انظر فولي ١٩٨٠ب). وقد وثّق العمل الميـداني في كل أرجاء الكرة الأرضيـة العمل الذي قام بـه باري وتوسع فيه ، وزاد عليه لورد إلى حد بعيد وبشكل مكثف في يوغسلافيا. فمثلا يصف جـودي (١٩٧٧ ، ص ١١٨ - ١١٩) كيف أن الدعـــــاء إلى البجر Bagre ، بين جماعات اللـوداجا في شمالي غـانا ، وهـو مثل الصـلاة إلى الرب لدى المسيحيين ، «شيء يعرفه كل فرد». غير أن روايـات الدعاء غير ثابتة على الإطلاق. والـدعاء يتكون من «دستة من السطـور أو نحو ذلك» ، وإذا كنت تعرف اللغة ، مثل جودي ، وشرعت في نطق الجملة الافتتاحية ، فربما استأنف المستمع إليك الجملة اللازمة(٧) في الدعاء ، مصححا أي أخطاء تقع فيها. غير أن تسجيل الدعاء يكشف عن إمكان تنوع كلماتـه تنوعاً مبيناً من تلاوة إلى أخرى ، حتى في حالـة تلاوته على لسان الفرد نفسه ، بله الأفـراد الذين سوف يصححونك عندما لا تتفق روايتك مع روايتهم (الحالية).

وتوضح اكتشافات جودي هنا، واكتشافات آخرين (أوبلاند ١٩٧٥، ١٩٧٦) أن الشفاهيين يسعون حقا في بعض الأحيان إلى التكرار الحرفي لقصائد أو لأشكال أخرى من الفن الشفاهي. فما مدى نجاح مسعاهم؟ إنه ضئيل جدا في أغلب الأحيان بالمعايير الكتابية. ويصف أوبلاند (١٩٧٦، ص ١١٤) الجهود الحثيثة التي يبذلها الرواة في جنوب أفريقيا للتوصل إلى التكرار الحرفي، لكن النتيجة هي أن أي شاعر في المجتمع سوف يكرر القصيدة التي تتقاطع في اختباري المحدود مع الروايات الأخرى بنسبة ستين في المائة على الأقل. ولايتناسب النجاح مع الطموح هنا. فنسبة ستين في المائة في صحة الحفظ الحرفي في الذاكرة لن تكسب طالبا «يسمِّع» نصا أو ممثلا في مسرح يؤدي دوره إلا درجة جدّ ضعيفة.

أما الأمثلة الكثيرة لـ «حفظ» الشعر الشفاهي حرفيا في الذاكرة والتي تورد بوصفها دليلا على «إنشاء سابق» من قبل الشاعر، كتلك التي في كتاب فينيجن (١٩٧٧، ص ٧٦-٨٢)، فلا تبدو أدق من حيث التكرار الحرفي. وفي الحقيقة، لا تزعم فينيجن أكثر من وقوع «تشابه قوي، يصل أحيانا خطأ إلى درجة التكرار الحرفي (١٩٧٧، ص ٧٦) ووقوع «تكرار حرفي، سطرا بعد سطر، أكثر كثيرا مما يتوقع المرء من المثال اليوغسلافي» (١٩٧٧، ص ٧٨، وعن قيمة هذه المقارنات والدلالة الغامضة لمصطلح «الشعر الشفاهي» في كتاب فينيجن، انظر فولي ١٩٧٩).

غير أن ثمة دراسات حديثة اكتشفت أمثلة على الحفظ الحرفي أكثر دقة بين الشعوب الشفاهية، منها مثال من التعبير اللفظي الشعائري بين قبائل الكونا القاطنة في مناطق قريبة من ساحل بنما، ذكره جول شرزر (١٩٨٢). وعاد شرزر سنة ١٩٧٩ بنسخة مكتوبة صنعها للصيغة، ووجد أن الرجل نفسه يستطيع أن يجاري ألفاظ هذه النسخة في أدق تفاصيلها وعلى الرغم من أن

شرزر لا يبين مدى انتشار الصيغة الحرفية موضع النقاش أو ديمومتها لدى أي مجموعة من خبراء الصيغـة على مدى حقبة من الزمن ، فإن المثال الـذي يقدمه يمثل نجـاحاً واضحـاً على التكـرار الحرفي . (وتبدو الأمثلـة التي ضربها شرزر ١٩٨٢ هامش ٣، من فينيجـن ١٩٧٧ ، على نحو ما ذكـرنا قبل ، غـامضة في أحسن الأحوال ، ومن ثم فإنها ليست متساوية مع مثله هو) .

ويكشف مثالان آخران شبيهان بمثـال شرزر عن أن الإعادة الحرفية للمواد الشفاهية تخضع لقيـود لغوية أو موسيقيـة خاصة ولا تدعمها خلفيـة شعائرية ويأتي المثال الأول من الشعر الصومالي التقليدي ، وهو شعر له نمط وزني يبدو أكثر تعقيدا وصرامة من نمط شعر الملحمة اليونانية القديمة ، بحيث لا يمكن للغة أن تتنـوع في يسر. ويلاحظ جـون وليم جونسـون أن الشعراء الصـوماليين الشفاهيين «يتعلمـون قواعـد العروض بطـريقة شـديدة الشبـه بالطريقـة التي يتعلمـون بها النحو نفسـه أو متطابقـة معها» (١٩٧٨ ب ، ص ١١٨ ، انظـر كذلك جـونسون ١٩٧٩أ) وعجزهم عن ذكـر قواعد العـروض عندهم لا يقل عن عجزهم عن ذكـر قواعد النحـو في لغتهـم . والشعراء الصوماليـون عادة لا ينشئـون وينشـدون في الـوقت نفسـه ، بل ينظمـون القصيـدة كلمـة كلمـة في خلـواتهم ثم ينشدونها فيها بعـد أمـام الجمهور، سـواء بأنفسهم أو عن طـريق منشد آخـر : وهذا مثـال واضح آخر على الحفـظ الحرفي الشفاهي . أمـا مدى استقرار هذا التعبير اللفظي (لعدة سنوات ، أو لعقد من الزمن ، أو غير ذلك) فأمر يحتاج إلى دراسة .

ويبين المثال الآخـر كيف يمكن للموسيقى أن تعمل بوصفهـا قيدا لتثبيت لغة القصة المروية شفاهـاً بحرفيتها . فيصف إرك روتلدج (١٩٨١)، بناء على عمله الميداني المكثف في اليابان ، تقليدا يـابانيا لا يزال موجودا ، وإن كان على شكل بقايـا ، وفيه تنشـد قصة الهايك The Tale of The Heike مصحـوبـة

بالموسيقى، مع بعض الأقسام القليلة ذات «الصوت البشري المنفرد» White Voice الذي لا تصاحبه آلات موسيقية، بالإضافة إلى بعض الفواصل التي تؤدي فيها الآلات الموسيقية عزفا لا تصاحبه الأصوات البشرية. ويقوم بحفظ السرد والمصاحبة الموسيقية تلاميذ، يبدأون بالعمل منذ الطفولة اليانعة مع أستاذ شفاهي. ويأخذ الأساتذة (الذين لم يعد هناك منهم الكثير) على عاتقهم تدريب تلاميذهم على التسميع الحرفي للأنشودة من خلال تمرين صارم على مدى سنوات عدة، وهم ينجحون بشكل ملحوظ، برغم أنهم يدخلون هم أنفسهم تغييرات في إنشادهم الخاص دون أن يكونوا على وعي بها. وبعض الحركات* في السرد عرضة للخطأ أكثر من بعض. وفي بعض المقاطع تجعل الموسيقى النص مستقرا كل الاستقرار، لكنها في مقاطع أخرى تولد أخطاء كالأخطاء التي تقع في عملية نسخ المخطوطات، بسبب السهو الذي يقع فيه الناسخ (أو المؤدي الشفاهي) عندما يقفز من عبارة ترد في آخر الجملة، إلى محل آخر ترد فيه هذه العبارة نفسها، مهملا الكلمات التي تقع بينهما. وهنا أيضا نجد أداء حرفيا يأتي نتيجة التدريب ولا يصل حد الثبات، ولكنه نوع جدير بالملاحظة.

وعلى الرغم من أن إنتاج الشعر الشفاهي أو أشكال التعبير الشفاهية الأخرى من خلال الحفظ المتعمد في هذه الأمثلة يختلف عن الممارسة الصيغية - الشفاهية في اليونان الهومرية أو يوغسلافيا الحديثة أو في تقاليد أخرى لا حصر لها، فمن الواضح أن الحفظ الحرفي لا يحرر العمليات العقلية الشفاهية على الإطلاق من الاعتماد على الصيغ، بل إنه ليزيد من هذا الاعتماد عليها: وفي حالة الشعر الشفاهي الصومالي، أوضح فرانشيسكو أنتينوتشي أن هذا الشعر لا يتقيد بالقيود الصوتية والعروضية فحسب، بل بقيود خاصة بالتركيب

* بالمعنى الموسيقي للكلمة كما تستعمل لتسمية الأجزاء المتفرقة من السمفونية مثلا [المراجع]

اللغوي كـذلك . أي أن بنيات تـركيبية بعينها هي وحـدها التي تـرد في أبيات القصائد؛ فـلا نجد في الأمثلة التي يقـدمها أنتينـوتشي إلا نمطين من البنيات التركيبية من بين مئـات الأنماط الممكنة (١٩٧٩ ، ص ١٤٨). وهذا بـالتأكيد إنشاء قائم على الصيغة إلى حـد الإفراط؛ ذلك أن الصيغ ليست إلا «قيودا». ونحن هنـا نتعامل مع صيغ خـاصة بـالتركيب النحوي (اكتشفت كـذلك في تنظيم القصائد التي درسها باري ولورد). ويلاحظ روتلدج (١٩٨١) الطبيعة الصيغيـة للمادة المستخـدمة في أنـاشيـد الهايك، والتي بلغ من اعتمادهـا على الصيغ إلى حد احتـوائها على كلمات مهجورة كثيرة لا يعرف الأسـاتذة أنفسهم معـانيها. ويـوجه شرزر (١٩٨٢) كـذلك النـظر إلى كـون العبارات المنشـدة حرفيا مصنوعة من عناصر قائمة على الصيغ مشابهة لتلك التي في صور الأداء الشفاهي من النمط العادي الغنائي Rhapsodic، غير الحرفي. ويرى شرزر أن علينـا أن نفكر بخط متصل يصل بين الاستعمال «الثـابت» والاستعمال «المرن» للعناصر القائمة على الصيغ إذ تنسج العناصر الصيغية أحيانا نسجا يسعى إلى الوصول إلى المطـابقة الحرفية، بينما يسعى في أحيان أخـرى للحصول على قدر من المرونـة والتنويع (بـرغم أن مستخدمي هـذه العناصر، كما بيّن لـورد، ربما يفكرون بشكـل عام فيما هو في الحقيقـة «مرن» أو متنـوع وكأنه «ثـابت»). ولا شك أن الرأي الذي يذهب إليه شرزر رأي حكيم.

وتستحق مسألة الحفظ الشفاهي دراسة أكثر تعمقا، وخاصة في الشعائر. وأمثلـة شرزر للتكـرار الحرفي مأخوذة مـن الشعائر. ويلمح روتلـدج في بحثـه ويصرّح بوضوح في خطاب أرسله إليّ (بتاريخ ٢٢ من يناير ١٩٨٢) أن أناشيد الهايك شعائريـة في خلفيتها. ويذهـب تشيف (١٩٨٢)، متناولا بالتحـديد لغة السينكا، إلى كون اللغة الشعائرية مقارنة باللغة المحكية مثل الكتابة، من حيث «إنها تتصف بديمومة لا تتصف بها اللغة المحكية. والشعائر الشفاهية

تقدم مرارا وتكرارا، ومن المؤكد أنه ليس تكـرارا حرفيا، بل هو تكرار في محتوى وأسلوب وبنية قائمـة على الصيغة، تظل جميعا متراسلة من أداء إلى أداء». ولا شك في أن الإنشـاد الشفاهي يقـع في معظمه في الثقـافـات الشفاهيـة بشكل عـام، وحتى في الشعـائر، في اتجاه الطـرف المرن من الخط المتصل. وحتى في الثقـافات التي تعـرف الكتـابة وتعتمـد عليها ولكـن تحتفظ باتصـال حي مع الشفاهيـة الأصلية، بمعنى أنها تحتفظ بآثـار شفاهية عاليـة، لا يتكرر التعبير اللفظي الشعائري نفسه تكرارا حرفيا في كثير من الأحيان «اصنعوا هذا لذكري» ـ هذا ما قاله عيسى عليـه السلام في العشاء الأخير (لوقا ٢٢ : ١٩). ويحتفل المسيحيون بالقربان المقدس بـوصفه الفعل الأساسي في عبادتهم، وذلك تنفيذا لأمـره. (ربما. . ولكن الكلمات الـرئيسية التي يكـررهـا المسيحيـون بوصفهـا كلمات المسيح في تلبية هذا الأمر (أي الكلمات «هذا جسدي. . . ؛ هذا كأس دمي. . . ») لا تظهر متطابقة تماما في أي موضعين من مواضع ذكرها في العهد الجديد. فـالكنيسة المسيحية المبكرة قـامت بالتذكر في شكل شفـاهي، سابق لوجـود النصوص، حتى في شعـائرها التي اتخذت هيئـة النصوص بل في تلك النقاط على وجه التحديد، التي أمرت بتذكرها بأدق مايكون التذكر.

وكثيرا ما نسمع الأقوال المتعلقة بالحفظ الشفـاهي الحرفي للأناشيد الفيدية في الهند، بشكل مستقل تماما عن أي نصوص فيما يظن. لكن هذه الآراء، على حد علمي، لم تخضع للدراسة في ضوء اكتشـافات باري ولورد وما يشبهها من اكتشافـات خاصة بالـ «حفظ الشفاهي». وأناشيد الفيـدا مجموعات مطـولة وقديمـة، ربما أُلِّفَتْ بين ١٥٠٠ و٩٠٠ أو ٥٠٠ ق.م ـ ويبين هـذا الاختلاف الـذي لابد من قبـولـه في التواريخ الممكنـة مدى عـدم الـوضوح في الصـلات الحاضرة مع الخلفيـات الأصليـة التي نمت فيهـا الأنـاشيـد والأدعيـة والصيغ الطقـوسية التي تتشكل هـذه المجموعـات منها. والإشـارات التقليديـة التي

لايزال يُستشهد بها اليوم للبرهنة على الحفظ الحرفي للفيدا ترجع إلى عام ١٩٠٦ أو ١٩٢٧ (كيبـارسكي ١٩٧٦، ص ٩٩ ــ ١٠٠)، أي قبل أن يكتمل أي عمل لبـاري، أو إلى عـام ١٩٥٤ (بـرايـت ١٩٨١)، أي قبل عمل لـورد (١٩٦٠) وهافلـوك (١٩٦٣). وفي كتاب مصير الفيـدا في الهند (١٩٦٠) لا يشير الفرنسي لويس رينو المتخصص في دراسة الثقافة الهندية ومترجم الريج ـ فيدا مجرد إشارة إلى مسائل من قبيل تلك التي أثيرت في أعقاب عمل لورد.

وليس ثمـة شك في أن النقل الشفـاهي كـان مهما في تاريخ الفيـدا (رينـو ١٩٦٥، ص ٢٥ ـ ٢٦ ـ ٢٦# ـ وهـوامش ص ٨٣ ـ ٨٤). وقـد كـرس المعلمون أو الجورو البراهمانيون وتلاميـذهم جهودا مكثفة للحفظ الحرفي حتى إنهم جعلـوا الكلمات تتقاطـع بأشكال متنـوعـة ليتثبتـوا من معرفتهـم التامـة بمواضع الكلمات في عـلاقة إحداهـا بالأخرى (بـاشام ١٩٦٣، ص ١٦٤)، برغم أن السؤال عما إذا كان هـذا النمط الأخير للحفظ قد استخدم قبل وجود نص يبـدو مشكلة لا حل لها. ومع ذلك ففي أثـر الدراسـات الحديثة حـول الذاكرة الشفاهيـة، طرحت أسئلة حول الطرق التي سـارت عليها حقا عملية تذكر الفيدا في خلفيـة شفاهية خالصة ـ هذا إذا كـان لها هذه الخلفية المستقلة كليـة عن النصـوص حقـا. إذ كيف يمكن لأنشـودة مـا ـ نـاهيك عن كل الأناشيد في المجمـوعة ـ أن تثبت كلمة كلمة دون نص، ويستمـر هذا الثبات على مدى أجيال كثيرة؟ أما الآراء الصادرة عن قناعة عن أشخاص شفاهيين، والقائلـة إن صور الأداء تتطابق كلمـة كلمة، فيمكن كما رأينـا، أن تكون على النقيض تماما مـن الحقيقة. وأما التأكيـدات التي كثيرا مايصـدرها الكتـابيون معلنين أن مثل هذه النصوص المطولة كانت محفوظة حرفيا عبر أجيال في مجتمع شفاهي خالص فلم يعد ممكنا أن تـؤخذ على علاّتها دون تثبت. فما الذي كان محفوظا؟ أكان هو أول إنشاد لقصيـدة أنشدها صاحبها لأول مرة؟ وكيف تأتى

للمنشيء أن يكررها كلمة كلمة في المرة الثانيـة، ويتأكد أنه فعل هذا حقا؟ أم هل كانت هناك صيغة أخرى للقصيـدة نفسها، صنعها معلم مقتدر؟ إن هذا ممكن، لكنه إذا حدث فهو يكشف عن إمكان التنوع في التراث، وينبىء عن أنه في فم معلم مقتـدر آخر يمكن أن ترد كذلك تنـوعات أكثر للروايـة، سواء أكان واعيا بذلك أم غير واع.

وواقع الأمـر أن للنصوص الفيـدية ـ التـي نقيم معرفتنـا بالفيـدا اليوم على أساسهـا ـ تاريخا معقـدا وروايات كثيرة، توحـي بأن من الصعب القبول بأنها انحدرت من تـراث شفاهي حـرفي صرف. وفي الحقيقة، ترتبط البنيـة الثيمية والصيغية للفيـدا، وهي بنية تبرز حتى في الترجمات، تـرتبط بصور أخـرى من الإنشاد الشفاهي مألـوفة لدينا، مما يدل على أنها تستحق دراسـة أبعد في ضوء ماتم اكتشافه في الوقت الحاضر عن العناصر الصيغية، والعناصر الثيمية وفن الاستذكار الشفاهي. وقد شجع عمل بيبودي (١٩٧٥) على القيام بمثل هذه الدراسة بشكل مبـاشر في فحصه للعلاقات بين التقليد الهنـد ـ أوروبي الأقدم والنَّظْم اليوناني. وعلى سبيل المثال، يمكن أن يكـون للمدى الذي يحدث فيه التكرار أو ينعـدم في الفيدا دلالـة على درجة انتمائهـا إلى أصل شفاهـي (انظر بيبودي ١٩٧٥، ص١٧٣).

وفي كل الأحوال، يخضع الحفظ الشفاهي حرفيا كان أو غير حرفي، للتغير نتيجة للضغوط الاجتماعية المباشرة. ذلك أن الرواة يسردون ما يطلبه الجمهور، أو ما سوف يسمحون به. وعندما ينقطع الطلب على كتاب مطبوع في السوق، تكف المطابع عن طبعه لكن آلافـا من النسخ يمكن أن تبقى في المخازن منه. وعندما ينعدم الطلب على سلسلة نسـب شفاهية، تختفي السلسلة كليا. وكما لاحظنـا من قبل (الفقرة ٣ من هـذا الفصل)، فإن سـلاسل نسب المنتصرين تميل إلى البقـاء (وإلى التحسن)، في حين تميل تلـك الخاصـة بـالمهـزومين إلى

الاختفـاء (أو إعـادة الصياغـة). ذلك أن التفـاعل مع جمهـور حيٍّ يمكن أن يشتبك مع الثبات اللفظي، ويمكـن أن تساعد تـوقعات الجماهير على تثبيت الموضوعات والصيغ. وقد ووجهت بمثل هذه التـوقعات منذ عدة سنوات من قبل بنت أختي كـاثي، وكـانت لاتـزال طفلـة صغيرة تحتفظ بعقلية شفـاهيـة واضحة (برغم كـونها عقلية دخلتها الأجواء الكتـابية من حولها). كنت أحكي لها قصة «الخنازير الثلاثة الصغيرة»: «نفخ ولهث، ونفخ ولهث ونفخ ولهث». أما كاثي فقد استهزأت بالصيغة التي استخـدمتها أنا. لقد كانت كاثي تعرف القصة، ولم تكن صيغتي هي مـاتوقعته هي. بل قـالت ممتعضة: «نفخ ولهث ولهث ونفخ، ونفخ ولهث». فأعـدت تـرتيب كلمات السرد، نـزولا على رغبـة الجمهور في سماع مـا قيل أمـامه سـابقا، على نحـو ما كـان الرواة الشفـاهيون الآخرون يفعلون في كثير من الأحيان.

وأخيرا، ينبغي مـلاحظـة أن الذاكـرة الشفـاهية تختلف اختـلافـا مهما عن الـذاكرة النصيـة من حيث إن الذاكـرة الشفاهيـة يدخل فيهـا مكوِّن جسـدي عال. وقـد لاحظ بيبودي (١٩٧٥، ص ١٩٧) أن «الإنشـاء التقليدي في كل أنحـاء العالم وفي كل مـراحل الـزمن. . . يرتبط بنشـاط اليـد. وكثيرا ما كـان الأستراليون الأصليـون وفي مناطق أخرى يصنعون أشكـالا من الحبال تصحب أغـانيهم. وهنـاك شعوب أخـرى تضبط أو تنظم الخرز على الخيـوط في أثنـاء الإنشاد. وتتضمن معظم أوصاف شعراء الملاحم آلات وترية أو طبولا» يعزفون عليها بـالأيدي. (انظـر كذلـك لورد ١٩٦٠؛ هـافلوك ١٩٧٨أ، ص ٢٢٠ - ٢٢٢؛ بيبـويك ومـاتين ١٩٧١، الصفحـة المواجهـة لصفحـة العنـوان). ويستطيع المرء أن يضيف أمثلة غير هذه لنشاط اليد، مثل الإشارة باليد، التي كثيرا مـاتكون معقـدة التفـاصيل ولها أنماطهـا الخاصة بها (شـويب ١٩٧٧)، ومثل الأنشطـة الجسـدية الأخـرى، مثل التأرجح إلى الخلف أو إلى الأمـام أو

الرقص. ولايزال التلمود، برغم أنه نص، مصحوبا في قراءته على لسان اليهود الأرثوذكس في إسرائيل باهتزازات للجذع أماما وخلفا، على نحو ماشاهدت بنفسي.

وهكذا فإن الكلمة الشفاهية لا توجد أبدا في سياق لفظي بسيط، على نحو مايحدث للكلمة المكتوبة. فالكلمات المحكية تكون دائما تعديلات لموقف وجودي كلي يتطلب المشاركة الجسمانية باستمرار. والنشاط الجسدي الذي يتعدى مجرد النطق ليس عارضا أو احتيالا في التواصل الشفاهي، لكنه أمر طبيعي، لا يمكن تجنبه. كذلك يعد سكون الجسد التام إشارة ذات أهمية بالغة بحد ذاته، عند التعبير الشفاهي خصوصا عندما يجري هذا التعبير أمام الجمهور.

أسلوب الحياة ذو الحركية اللفظية

يمكن أن نستخدم الكثير من الوصف السابق عن الشفاهية لنحدد مايمكن تسميته الثقافات ذات «الحركية اللفظية»؛ وهي ثقافات تعتمد فيها الأفعال والمواقف إزاء الأمور على الاستخدام المؤثر للكلمة اعتمادا يفوق مانجده في الثقافات ذات التكنولوجيا العالية، ومن ثمّ تعتمد تلك الثقافات على التفاعل الإنساني أكثر من اعتمادها على المعطيات غير اللفظية، التي تأتي في الأغلب الأعم، من خلال البصر، من العالم «الموضوعي» للأشياء. وقد استخدم جوس (١٩٢٥) مصطلحه الحركية اللفظية Verbomoteur ليشير ابتداء إلى الثقافات العبرية والآرامية القديمة وما حولها. وقد عرفت هذه الثقافات بعض الكتابة لكنها ظلت أساسا شفاهية وذات توجه كلامي في أسلوب الحياة بدلا من التوجه الشيئي. ونحن نتوسّع بالمصطلح هنا ليشمل كل الثقافات التي تحتفظ ببقايا شفاهية كافية لاستمرارها في الاهتمام باللغة في

سياق التفاعل الشخصي (وهو النمط الشفاهي للسياق) عضوا عن الاهتمام بالأشياء. وبالطبع، ينبغي أن نلاحظ أن الكلمات والأشياء لا ينقطع أبدا ما بينها من صلة انقطاعا كليا؛ فالكلمات تمثل الأشياء، كما أن إدراك الأشياء محكوم جزئيا بذخيرة الكلمات التي تكمن فيها الإدراكات. والطبيعة لا تقرر «حقائق» بعينها، فهذه الحقائق لا تأتي إلا ضمن عبارات، شكلتها كائنات بشرية لتشير بها إلى شبكة الواقع من حولهم، تلك الشبكة التي تتداخل فيها الأشياء وتنعدم الحدود الفاصلة.

ومن المحتمل أن تبدو الثقافات، التي نسميها هنا ثقافات ذات حركية لفظية، للإنسان التكنولوجي، وكأنها تضفي على الكلام نفسه أهمية أكثر مما ينبغي، وتعطي البلاغة قيمة زائدة وتمارسها أكثر مما ينبغي. ذلك أنه في الثقافات الشفاهية الأولية ليس العمل التجاري نفسه عملا؛ بل بلاغة في الأساس. فمثلا لا يعد شراء شيء في أحد أسواق الشرق الأوسط أو «بازاراته» صفقة اقتصادية بسيطة، على نحو ماهو عليه الحال في أسواق الغرب، وعلى نحو ما تفترضه طبيعة الأشياء في ثقافة عالية التكنولوجيا. بل هو سلسلة من المناورات اللفظية (والجسدية)، مبارزة مهذبة، مسابقة في الذكاء، عملية في صراع شفاهي.

ومن الشائع في الثقافات الشفاهية أن يفسر سؤال شخص عن معلومة ما على نحو تفاعلي (مالينوفسكي) ١٩٢٣، ص ٤٥١، ٤٧١ ـ ٤٨١)، وكأنه امتحان. وبدلا من أن تتم الإجابة عنه، كثيرا ما يحدث تفاديه. وثمة قصة واضحة الدلالة تحكي عن زائر لمقاطعة كورك بإيرلندا، وهي إقليم شفاهي على نحو خاص، في بلد تحتفظ فيه كل منطقة ببقايا شفاهية ضخمة. رأى الزائر رجلا كوركيا متكئا على جدار مكتب البريد. فخطا الزائر نحو الرجل، وهو يخبط بيده على حائط مكتب البريد قريبا من كتف الكوركي، وهو يسأله:

«هل هذا هو مكتب البريد؟» لكن الكوركي لم ينخدع فنظر إلى سائله بهدوء وباهتمام واضح وقال له : أتراك تبحث عن طابع بريد؟». لقد تعامل مع السؤال ليس بوصفه طلبا لمعلومة بل بوصفه شيئا كان السائل يفعله له . ولذلك فقد فعل بدوره شيئا للسائل ليرى ماذا سيحدث . ويتعامل كل مواطني كورك، طبقا للأسطورة، مع الأسئلة بهذه الطريقة، أجب السؤال دائما بسؤال آخر؛ ولا تتخل عن سلاحك الشفاهي .

وترعى الشفاهية الأولية بنيات الشخصية التي تكون في بعض الأمور أقرب إلى حياة الجماعة وإلى الأمور الخارجية وأبعد عن حياة الاستبطان من تلك البنيات الشائعة بين الكتابيين . فالتواصل الشفاهي يوحد الناس في مجموعات، أما الكتابة والقراءة فنشاطان انفراديان يسحبان النفس إلى ذاتها . وسوف يكتشف المدرس الذي يتحدث في صف مدرسي، يشعر هو كما يشعر تلاميذ الصف نفسه بأنه مجموعة شديدة الترابط، أنه لو سأل الصف أن يفتح الكتاب المقرر ويقرأ نصا ما، فإن وحدة الفصل سوف تتلاشى حين يدخل التلاميذ كل في عالمه الخاص . وهناك مثال للتقابل بين الشفاهية والكتابية على هذا الأساس في تقرير كاروثر (١٩٥٩)، حيث يدلل على أن الشعوب الشفاهية كثيرا ما تعرض السلوك الفصامي للعيان في حين يطويه الكتابيون داخل أنفسهم . وكثيرا مايظهر الكتابيون ميولهم (التي تعني فقدان الصلة بالبيئة) بانسحاب مرضي إلى عالم الأحلام الخاص بهم (مما يعد عملية تنظيمية فصامية وهمية)، أما الجماعة الشفاهية فمن الشائع أن تظهر ميولها الفصامية من خلال اضطراب خارجي متطرف، يقود غالبا إلى العنف، بما فيه تشويه النفس والآخرين . ويبلغ من شيوع هذا السلوك أنه استدعى وضع مصطلحات خاصة لتحديده : فيطيش صواب المحارب الاسكندينافي القديم

طيشا Goes berserk[٨] وتستعر انفعالات الشخص الآسيوي الجنوبي الشرقي استعارا runs amok[٩]*

الدور العقلي للشخصيات البطولية «الثقيلة» والعجيبة

مع أن التقليد البطولي للثقافة الشفاهية الأولية والثقافة الكتابية المبكرة، ذات البقايا الشفاهية الهائلة، يرتبط بأسلوب الحياة الخصامي، إلا أن أفضل تفسير له هو ذلك المستمد من احتياجات العمليات العقلية الشفاهية. فالذاكرة الشفاهية تعمل بفعالية عندما يتصل الأمر بشخصيات «ثقيلة»، أي بأشخاص أعمالهم بارزة لا تنسى، ومعروفة للجميع. وهكذا يُولد الاقتصاد في الجهد العقلي الذي هو من طبيعة الذاكرة الشفاهية شخصيات غير مألوفة، أي شخصيات بطولية. وهي لا تفعل ذلك لأسباب رومانسية أو أسباب تعليمية تأملية، ولكن لأسباب أساسية للغاية؛ أي لكي تنظم الخبرة في شكل ما من الأشكال القابلة للتذكر الدائم. ولا تستطيع الشخصيات التي لا لون لها أن تصمد للذاكرة الشفاهية. ولكي تضمن الشخصيات البطولية أهميتها وقابليتها للذكر فإنها تميل إلى أن تكون شخصيات نمطية، مثل: نستور الحكيم، أخيل الهائج، أوديسيوس الماهر، موينـدو كامل الكفاءة (ووصفه الشائع: «الصغير السائر لحظة ولادته») ولا يزال يفرض الاقتصاد في الجهد العقلي أو التذكري نفسه حيثما وجدت الأجواء الشفاهية في الثقافات الكتابية، على نحو ما في حكاية القصص الخرافية للأطفال: مثل قصة الصغيرة ذات القلنسوة الحمراء بكل براءتها المذهلة والذئب الشرير الذي لا حدود لشره ونبتة الفاصوليا فائقة الطول التي يتحتم على جاك أن يتسلقها، ذلك أن الشخصيات اللا إنسانية تكتسب أبعادا بطولية هي الأخرى. وتضيف

* قارن تعبير «ركبه الجنّ» بالعربية. [المراجع]

الشخصيات العجيبة هنا معينا آخر للذاكرة: فمن السهل تذكر السيكلوبس(١٠) أكثر من تذكر وحش ذي عينين، أو تذكر سربرس(١١) أكثر من تذكر كلب ذي رأس واحد (انظر ييتس ١٩٦٦، ص ٩ ــ ١١، ٦٥ ٦٧). ومجموعات العدد القائمة على الصيغة هي كذلك معينة على التذكر: السبعة ضد طيبة(١٢)، والنساء الثلاث الجراياي*(١٣)، والأقدار الثلاثة**، وهكذا. ولا ينفي كل هذا أن بعض القوى الأخرى غير العون التذكري ينتج مجموعات وشخصيات بطولية. ويمكن لنظريات علم النفس التحليلي أن تشرح لنا الكثير من هذه القوى. غير أن الفائدة التذكرية تجعل الاقتصاد في الجهد العقلي في الثقافة الشفاهية، شيئا لابد منه، وبصرف النظر عن ماهية القوى الأخرى، فإن الشخصيات لن تعيش دون وضعها في صيغ لفظية تساعد على تذكرها.

ولما كانت الكتابة، وفي النهاية الطباعة، تغير من البنيات العقلية الشفاهية القديمة، فقد قل اعتماد السرد القصصي شيئا فشيئا على الشخصيات «الثقيلة» حتى أمكنه أن يتحرك في يسر، بعد ثلاثة قرون من الطباعة، في عالم الحياة الإنسانية العادي المألوف في الرواية. وهنا، نلتقي في النهاية، بالبطل الضد في مكان البطل، والبطل الضد هذا ينكص على عقبيه ويهرب، بدلا من أن يواجه الخصم ببسالة، مثل الشخصية الرئيسية في رواية جون أبدايك« هروب الأرنب». أما الشخصية البطولية الرائعة فقد أدت وظيفة

* ما يرد في الكتاب هو The Three Graces أي الحسناوات الثلاث أغلايا ويوفروسيني وثاليا اللواتي كنّ يتحكمن، حسب الأسطورة اليونانية، بالمتعة والرشاقة والجمال في الحياة الإنسانية، ويرافقن أفروديتي باستمرار. أما الـ Three Graeae (أي الشمطاوات الثلاث) فلم يذكرهن مؤلف الكتاب. ولكنني أترك ما أورده المترجم على حاله لأن الشمطاوات الثلاث مثال لا يقل جودة عن الحسناوات الثلاث في هذا السياق [المراجع].

** الأقدار الثلاث كنّ في الأسطورة اليونانية يسيطرن على مصائر البشر، فكانت الأولى (كلوثو) تغزل خيط الحياة، والثانية (لاكيسس) تحدد طوله، والثالثة (أتروبوس) تقصّه [المراجع].

بعينها من أجل تنظيم المعرفة في العـالم الشفاهي. ولا يحتاج المرء ـ مع التحكم في المعلومات والذاكرة التي أنتجتها الكتـابة، وأنتجتها الطباعة على نحو أكثر كثافة ــ إلى بطل بالمعني القديم لينشر المعرفة على شكل قصـة. ولا علاقة لهذا الموقف بـ «افتقاد (مزعوم) للمثل».

داخلية الصوت

في تناولنا لبعض الـديناميات النفسية للشفاهية، ركـزنا اهتمامنا حتى الآن على خصيصة واحدة للصوت نفسه، أعني سرعة زوالـه؛ أي علاقته بالزمن. فالصوت لا يـوجد إلا وهو في طريقـه إلى الزوال. وثمة خصائص أخـرى تقرر كذلك الديناميات النفسية للشفاهية أو تؤثر فيها. وتشترك هذه الخصائص في سمة أساسية تتمثل في العلاقة الفريدة للصوت بدخيلة الإنسان وذلك عندما نقـارن الصوت ببقيـة الحواس. وهـذه العـلاقة مهمـة بسبب داخليـة كل من الوعي والتـواصل الإنسانيين. ولا يمكن منـاقشة هـذه العلاقـة هنا إلا بإيجاز شديـد لأنني كنت قد تنـاولت الموضوع نفسه بإحـاطة وعمق كـافيين في كتابي حضـور الكلمـة الـذي أدعـو القـارىء المهتم إلى الـرجـوع إليـه (١٩٦٧ب، الفهرس).

وأنت لكي تختبر الـداخليـة الفيزيـائيـة لشيء مـا بوصفهـا داخليـة، فلن تسعفك حاسـة من الحواس بشكل مباشر مثل الصوت، فحاسـة البصر عند الإنســان مصممـــة أحسن التصميم لاستقبـال الضـوء المنعكـس انتشـارا من الأسطح. والانعكـاس المنتشر، كما في حـالـة الصفحـــة المطبـوعـة أو المنظـر الطبيعي، يختلف عن الانعكاس المنبعث عن سطح أملس بـراق (كما في حالة المرآة). وربما كان مصدر ما للضوء، مثل النار، آسرا، لكنه مربك من الناحية البصريـة؛ فـالعين لا تستطيع أن تتثبت من أي شيء داخل النـار. وبـالمثل،

يكون الشيء نصف الشفاف، مثل المرمر، آسرا لأنه، رغم عدم كونه مصدرا للضوء، لا تستطيع العين أن تتثبت من أي شيء فيه كذلك. فلا يمكن للعين أن تدرك العمق على أفضل صورة مُرْضية إلا من حيث هو سلسلة من الأسطح: كجذوع الأشجار في بستان، على سبيل المثال، أو الكراسي في المدرج. ذلك أن العين لا تدرك الداخلية بما هي داخلية على نحو صارم؛ فالجدران التي تدركها العين داخل حجرة ما مثلا تبقى أسطحا، أي أشياء خارجية.

ولا تساعدنا حاسّتا الذوق والشم كثيرا على إدراك داخلية الشيء أو خارجيته، في حين يستطيع اللمس ذلك. لكن اللمس يدمر الداخلية جزئيا خلال عملية إدراكها؛ فلو أردت أن أكتشف باللمس ما إذا كان صندوق ما فارغا أو ممتلئا، فعليّ أن أصنع ثقبا فيه لأمد يدا أو إصبعا؛ وهذا يعني أن الصندوق مفتوح إلى هذا الحد؛ أي أقل داخلية إلى هذا الحد. أما السمع فيستطيع أن يسجل الداخلية دون أن ينتهكها؛ فأنا أستطيع أن أطرق على صندوق مغلق لأرى ما إذا كان فارغاً أو ممتلئا، أو أدق على حائط لأتبين ما إذا كان أجوف أو صلداً ويمكنني كذلك أن أختبر عملة معدنية على سطح أملس لأعلم ما إذا كانت فضة أو رصاصاً.

والأصوات كلها تسجل البنيات الداخلية لأي شيء ينتجها. فآلة الكمان المملوءة بالأسمنت لن يصدر عنها صوت مثل ذلك الذي يصدر عن آلة كمان طبيعية. كذلك تختلف أصوات آلة الساكسفون عن أصوات آلة الفلوت، لأنها مبنية بشكل مختلف من الداخل. وفوق ذلك، يخرج الصوت الإنساني من داخل الكائن الإنساني الذي يعطي الصوت رنينه الخاص به.

إن البصر يفرق، أما الصوت فيجمع. وفي حين يضع البصر المراقب

خارج ما يراه، على مسافة، فإن الصوت ينصب في السامع. والرؤية - كما لاحظ ميرلو - بونتي (١٩٦١) - تحلل. وهي تأتي إلى الكائن الإنساني من اتجاه واحد في كل مرة؛ وينبغي علي لكي أنظر إلى حجرة أو إلى منظر طبيعي، أن أحول عيني من مكان إلى آخر. لكنني عندما أسمع شيئا ما استجمع الصوت من كل اتجاه في الوقت نفسه، حيث أكون في بؤرة عالمي السمعي الذي يغلفني واضعا إياي في مركز الإحساس والوجود. وهذا التأثير المركزي للصوت هو ما تعتمد عليه بصورة مكثفة عملية إعادة إنتاج الصوت التي تمتاز بالدقة العالية. إنك تستطيع أن تغمر نفسك في السمع، أو في الصوت. ولكن ليس ثمة سبيل لأن تغمر نفسك في البصر بالمثل.

وهكذا يتبين أن الصوت حاسة موحدة وأن البصر في المقابل حاسة مُحّلِلة. والمثال الذي يسعى البصر للتوصل إليه هو في العادة الوضوح والتميز. أي فصل المكونات بعضها عن بعض (ولقد أدت دعوة ديكارت إلى الوضوح والتميز إلى زيادة حدة البصر في مركز الحسّ من الدماغ الإنساني - أونج ١٩٦٧ ب، ص ٦٣، ٢٢١). أما المثال الذي يسعى السمع للتوصل إليه في المقابل فهو الائتلاف أي التجميع.

تعد الداخلية والائتلاف خصيصتين للوعي الإنساني. والوعي عند كل كائن بشري كائن فيه من الداخل كليا، ويعرفه صاحبه مباشرة من الداخل، ولا يصله أحد غيره بشكل مباشر. ويعني كل شخص يقول «أنا» شيئا مختلفا عما يعنيه أي شخص آخر. وما تكونه «أنا» لي هي «أنت» عندك. وتستجمع هذه «الأنا» في ذاتها الخبرة بوضعها. فليست المعرفة في النهاية ظاهرة مجزئة بل موحدة، إنها السعي نحو الائتلاف. وحين يغيب الائتلاف، وهو شرط داخلي، تعتل النفسية.

وينبغي أن يلاحظ أن مفهومي الداخلية والخارجية ليسا مفهومين رياضيين ولا يمكن تمييزهما رياضياً. إنهما مفهومان يقومـان على الوجود وعلى خبرة المرء بجسمـه ذاته. وهـذا الجسم يقع داخلي (فأنـا لا أسالك أن تتـوقف عن ركل جسمي بل عن ركلي أنا) كما يقع خـارجي (فأنا أشعر أنني على نحـو ما داخل جسمي). ذلك أن الجسم حـد فـاصل بين نفسي وأي شيء آخـر. وما نعنيـه «بالداخل والخارج» لا يمكن أن يفهم إلا بـالإشارة إلى خبرة «الجسمية» هذه. ولا مفـر من المصـادرة على المطلـوب في محاولـة تعـريف هـذين المفهـومين: فالداخل نعرّفه بـ «في»، التي تعرّف بـ «بين»، التي تعرّف بـ «داخل». وهكذا نـدور دورانـا في دائرة المصـادرة على المطلـوب. وينطبق الشيء نفسـه على «الخارج». وعنـدمـا نتكلم عن الـداخـل والخارج حتى في حـالـة الأشيـاء الفيزيـائية، فإننـا نشير إلى إحساسنا بأنفسنـا، فأنا هنـا في الداخل وكل شيء آخـر يقع في الخارج. ونحن نعني بـالـداخـل والخارج الإشـارة إلى خبرتنـا بـالجسميـة (أونج ١٩٦٧ ب، ص ١١٧- ١٢٢، ١٧٦ ـــ ١٧٩، ٢٢٨، ٢٣١) ونحلل الأشياء الأخرى بالإشارة إلى هذه الخبرة.

وفي الثقافة الشفاهية الأوليـة، حيث لا وجود للكلمة إلا في الصوت، دون إشارة من أي نوع إلى أي نص يدرك إدراكاً بصرياً، بل دون وعي بإمكان وجود هـذا النص، تدخل ظـاهـريـة الصوت بعمق إلى شعـور الكـائنات البشريـة بالوجود، كما تنتجه الكلمة المنطـوقة. ذلك أن الطريقة التي تدخل بها الكلمة في خبرتنا تكون دائماً مهمة للغاية في الحيـاة النفسية. كذلك يؤثر فعل الصوت المتجه نحو المركـز (ومجال الصوت غير منتشر أمامي بل ملتف حـولي) يؤثر في حِسّ الإنسان بـالكون. والكون بالنسبـة للثقافات الشفاهيـة، حدث مستمر يقع الإنسان في المركـز منه. فالإنسـان سرة العالم Umbilicus Mundi (إليـاد ١٩٥٨، ص ٢٣١ - ٢٣٥، الخ). ولم يحدث أن أخذ البشر - عندمـا كانوا

يفكرون بـالكون أو الدنيا أو «العـالم - في التفكير أساسا في شيء مبسـوط أمام عيونهم، كما في الأطالس الحديثة، أو في سطح أو مجموعة من الأسطح جاهزة للاكتشـاف (فالـرؤية تظهر الأسطح للعيـان) إلا بعد انتشار الطبـاعة وتـزايد الخبرة بالخرائط التي جعلتها الطباعة ممكنة. ولم يعرف العالم القديم الكثير من «المكتشفين»، بـرغم أنـه عـرف بـالتأكيـد كثيراً من الجوالين، والـرحـالـة، والمسافرين، والمغامرين، والحجاج.

ومن الـواضح أن معظم خصـائص الفكر والتعبير القـائمين على أسـاس الشفاهيـة، وهي الخصائص التي نـاقشناهـا من قبل في هذا الفصل، تـرتبط ارتباطا حميما بالنظـام الصوتي الذي يدركه البشر، وهو نظـام يفضي إلى التوحيد وإلى الاتجاه نحو المركز ونحو الداخل. والنظام اللغوي الذي يسود فيه الصوت يتفق مع الميول التجميعية (المساعدة على الائتـلاف) أكثر من اتفاقه مع الميول التحليلية، التجزيئية (التي سوف تأتي مع الكلمة المكتوبة، المرئية، لان البصر حاسـة تجزيئية). وهـو يتفق كذلـك مع النظرة الكليـة المحافظـة (المتمثلة في الحاضر المستقـر الـذي يجب أن يُحتفظ به سليما، وفي التعبيرات القـائمـة على الصيغـــة التي يجب أن يحتفظ بها دون تغيير)، ومع التفكير المواقفـي (المرتبط بالنظرة الكلية أيضاً، حيث يكون الفعل الإنساني في المركز) أكثر من اتفاقه مع التفكير المجرد. كـذلك يتفق مع تنظيم له صبغة إنسـانية للمعرفـة التي تدور حـول أفعال الكـائنات الإنسـانية أو تلك التي تتعـامل معاملـة البشر أي مع الأشخاص الذين أصبحوا جزءا من دخيلة النـاس أكثر من اتفاقه مع الأشياء اللاشخصية.

وسوف تفيد الخصائص المستخدمـة هنا لوصف العالم الشفاهي الأولي فيما بعد لوصف ما حـدث للوعي الإنساني عندما اختزلت الكتابـة والطباعة العالم الشفاهي - السمعي إلى عالم من الصفحات المرئية.

الشفاهية والجماعة والمقدس

تنطلق الكلمة المنطوقة، في تكوينها الفيزيائي بصفتها صوتاً، من الداخلية الإنسانية وتُظهر الكائنات البشرية لبعضها البعض بوصفها دخائل واعية، أي بما هم أشخاص. ولذلك تُشكل تلك الكلمة هذه الكائنات في مجموعات ذات وشائج موحدة. وعندما يخاطب متكلم ما جمهوراً فإن أفراد هذا الجمهور يصبحون في العادة وحدة، سواء فيما بينهم أو مع المخاطب. وإذا طلب المتكلم إلى الجمهور أن يقرأوا ورقة يوزعها عليهم فإن وحدة الجمهور تتلاشى، إذ يدخل كل قارىء في عالم قراءته الخاص به، ولا تستعاد وحدة الجمهور إلا عندما يبدأ الكلام الشفاهي مرة ثانية. فالكتابة والطباعة تعزلان. وليس ثمة اسم جمع أو مفهوم جمعي للقراء في مقابل «الجمهور». وتعد عبارة «مجموع القراء» - في مثل قولك: «إن هذه المجلة مجموع قرائها مليونان» تجريداً بعيداً. ولكي نفكر في القراءمن حيث هم مجموعة متحدة، ينبغي أن نعود إلى تسميتهم «جمهوراً»، كما لو كانوا في الحقيقة مستمعين. إن الكلمة المنطوقة تشكل وحدات واسعة النطاق ومن المحتمل أن تواجه البلاد التي تستخدم فيها لغتان أو أكثر مشكلات جوهرية في إقامة الوحدة الوطنية أو المحافظة عليها، كما هو الأمر اليوم في كندا أو بلجيكا أو كثير من البلاد النامية.

وترتبط قدرة الكلمة الشفاهية على خلق الاتجاه نحو الداخل على ما هو مقدس ارتباطا خاصا، أي ترتبط بالاهتمامات النهائية للوجود. وفي معظم الأديان تقوم الكلمة المنطوقة بوظيفتها على نحو متكامل في الحياة الطقسية والتعبدية. وفي نهاية الأمر تظهر النصوص المقدسة أيضا في أديان العالم الكبرى، التي يرتبط فيها معنى القداسة بالكلمة المكتوبة كذلك. ومع ذلك، فإن التراث الديني القائم على النصوص قد يستمر في توثيق أولية الشفاهي بطرق عدة. فعلى سبيل المثال، يُقرأ الكتاب المقدس في المسيحية بصوت عال

في أثناء الصلوات الشعائرية. ذلك أن النـاس يتصورون الله (تعالى) دائما وهو «يتكلم» مع البشر، وليس وهـو يكتب إليهم. وشفـاهيـة العقلية السـائدة في نصوص الكتـاب المقدس حتى في أقسـامه الـرسائليـة، أمر لا يمكن نكـرانه (أونج ١٩٦٧ ب، ص ١٧٦ - ١٩١). والكلمة العبريـة دبر dabar، التـي تعني كـذلك حـدثا، ومن ثَـمَّ تشير إلى الكلمة المنطـوقـة مبـاشرة. فالكلمـة المنطـوقة دائما حـدث، أي حركـة في الزمـن، وهو مـايفتقد افتقـادا كامـلا في الكلمـة المكتـوبـة أو المطبوعـة التي تبـدو كـالشيء الـرابض على الصفحـة. والشخص الثاني في لاهوت التثليث هو الكلمة، والمقابل الإنساني للكلمة هنا ليس الكلمة الإنسانيـة المكتوبة، لكنه الكلمة الإنسانيـة المنطوقة، والله الأب «يتكلم» ابنه، ولا يكتبـه. ويسوع، كلمـة الله، لم يترك شيئـا مكتوبـا، برغم استطاعته القراءة والكتابة (لوقـا ٤ : ١٦). ونحن نقرأ في رسالة القديس بولس إلى أهل رومـا (١٠ : ١٧): «فـالإيمان إذن من السماع». ونقـرأ كـذلك: «لأن الحرف يميت، والـروح (أي النَّفَس، الـذي تستقلـه الكلمة المنطـوقـة) يحيي «رسالة القديس بولس الثاني إلى أهل قورنتس ٣ : ٦).

الكلمات ليست علامات

لقد بين جاك ديريدا أنه «ليس هناك علامة لغوية قبل الكتابة» (١٩٧٦، ص ١٤). ولكن ليس هناك من «علامة» لغوية بعد الكتابة أيضا إذا عدنا إلى المرجع الشفـاهي للنص المكتوب. فعلى الـرغم من أن التمثيل النصي البصري للكلمة يطلق إمكانات هائلة للكلمة من عقالها، فإن هذا التمثيل ليس كلمة حقيقية، بل «نظـام نمذجة* ثانوي» (قـارن لوتمان ١٩٧٧). ذلك أن الفكر

* هذا الاصطلاح اشتقـاق مريح من model = نموذج (أنموذج) نمذجـة. لكن ما لم يشع استخدام المعنى الفني للكلمة في لغـة أهل الصنعة - كما يقولون - فـإنه يبقى اصطلاحاً لا معنى لـه. وكلمة model تـدل حينما تستخـدم اسماً في سياق مشـابـه للسيـاق الحالي على مجموعـة من الأوصـاف أو البيانات أو الإحصائيات التي توضح بصريا أموراً لا يمكن مشاهدتها بالملاحظة المباشرة. أو قد تدل على تصور نظري لنظـام ممكن من العلاقات الإنسانيـة. وفي السياق الراهن فإن النظـام الكتابي هو نموذج ثانوي (مرئي) لظاهرة مسموعة هي اللغة التي هي نظام أولي من الأصوات (المراجع)

يكمن في الكلام، وليس في النصوص، التي تأخذ معانيها جميعا من إشارة الرمز البصري إلى عالم الصوت. ومايراه القارىء على هذه الصفحة ليس كلمات حقيقية بل رموزا يستطيع عن طريقها كائن بشري، أُحسن تزويده بالمعلومات، أن يستثير في وعيه كلمات حقيقية، في صوت حقيقي أو متخيل. فمن المحال لنص مكتوب أن يكون أكثر من علامات على سطح إلا إذا استخدمه كائن بشري يدرك أن هذه العلامات تدل على كلمات منطوقة، سواء أنطقت حقا أم في الخيال، بشكل مباشر أو غير مباشر.

ويجد أهل الثقافة الكتابية والطباعية من المقنع أن يفكروا بالكلمة التي هي أساسا صوت باعتبارها «علامة»، لأن «العلامة» تشير أساسا إلى شيء يدرك بصريا. وكلمة Signum، التي زودتنا بكلمة «علامة» (في اللغة الإنجليزية)، كانت تعني الراية التي كانت الوحدة من الجيش الروماني تحملها عالية لتمييزها بصريا - وهي تعني اشتقاقيا، الـ «شيء يتبعه المرء» (الجذر الهند ـ أوروبي الأصل هو Sekw، يتبع). وبرغم أن الرومان كانوا يعرفون الأبجدية فإن العلامة Signum لم تكن كلمة ذات حروف بل كانت صورة أو تصميما كصورة النسر، على سبيل المثال.

وقد استغرق الشعور نحو الأسماء المشكلة من الحروف، مثل التي تكون على الشارات والعلامات المميزة وقتا طويلا في تأسيس نفسه، لأن الشفاهية الأولية بقيت آثارها، كما سوف نرى، على مدى عدد من القرون بعد اختراع الكتابة بل حتى الطباعة نفسها. ولم يكن السيميائيون* وهم أصحاب الدراية التامة بالكتابة، يميلون، إلى وقت متأخر هو بداية عصر النهضة الأوروبية، إلى وضع اسم مكتوب على البطاقات الخاصة بقنانيهم وصناديقهم، بل كانوا يضعون عليها علامات أيقونية، مثل العلامات المختلفة في دائرة البروج،

* كان هؤلاء ـ السيميائيون ـ يتعاملون بنوع من الكيمياء هو أقرب إلى السحر منه إلى العلم ـ وكان همهم الأكبر اكتشاف طريقة لتحويل المعادن الخسيسة إلى معادن ثمينة (المراجع).

وكذلك لم يكن أصحاب المحلات يميزون محلاتهم بكلمات ذات حروف ولكن برموز أيقونية، مثل شجيرة اللبلاب رمزا للحانة والعمود الحلزوني الذي يضعه الحلاقون أمام محلاتهم والكرات الثلاث التي يدل بها المرتهنون على صنعتهم عن التمييز الأيقوني، انظر بيتس ١٩٦٦). وهذه الشارات أو العلامات المميزة لا تسمي ماتشير إليه على الإطلاق، فعبارة «شجيرة اللبلاب» ليست هي «الحانة» وليست «العمود» هي «الحلاق». ذلك أن الأسماء كانت لاتزال كلمات تتحرك عبر الزمن، أما تلك الرموز الساكنة غير المنطوقة فكانت شيئا آخر: كانت «علامات»، في حين لم تكن الكلمات كذلك.

ولعل شعورنا بالرضا عن الذات عند التفكير بالكلمات بوصفها علامات يرجع إلى ميلنا إلى اختزال كل إحساس وكل خبرة إنسانية في الواقع إلى مثائل بصرية. وربما كان هذا الميل خفياً في الثقافات الشفاهية، لكنه يتميز بوضوح في الثقافات الكتابية، ويكون أكثر وضوحا في الثقافات الطباعية والالكترونية. فالصوت حدث في الزمن، و«الزمن يتقدم»، بلا رجعة دون توقف أو تجزئة وقد نحس أننا نروض الزمن إذا عاملناه مكانيا في روزنامه أو وجه ساعة يد أو ساعة حائط، حيث نستطيع أن نظهره مقسما إلى وحدات منفصلة موضوعة جنباً إلى جنب. لكن هذا يزيف الزمن كذلك، فالزمن الحقيقي لا يعرف التقسيم على الإطلاق، بل هو مستمر دون انقطاع، ففي منتصف الليل لم يقفز أمس إلى اليوم. ولا يستطيع أحد تحديد اللحظة «المضبوطة» التي من الممكن أن نطلق عليها منتصف الليل. وإذا لم تكن هذه اللحظة مضبوطة فكيف يمكن أن تكون منتصف الليل؟ كما أننا ليس لدينا خبرة باليوم من حيث هو تال للأمس، على نحو ما نراه في التقويم. وعندما نختزل الزمان إلى مكان، فإنه يبدو واقعاً أكثر تحت السيطرة - ولكنه «يبدو» كذلك فقط لأن الزمن الحقيقي الذي لا يقبل التجزئة ينقلنا إلى الموت الحقيقي

(هـذا لا يعني إنكـار أن الاختـزاليـة المكـانيـة مفيـدة بـلا حـدود وضرورية تكنولـوجيا، ولكننـا نقرر فحسب أن إنجـازاتها محدودة عقليا، وأنها يمكن أن تكـون خـادعـة). وشبيـه بـذلك اختـزالنـا الصـوت إلى أنماط في جهـاز رسم الذبذبات و إلى موجات ذات «أطوال» معينة، يمكن أن يتلقاها شخص أصم قد لا تكون لـديه معرفة بماهيـة خبرة الصوت. أو قد نختزل الصـوت إلى كتابة و إلى أكثر أنواع الكتابة جذرية، أعني الكتابة الأبجدية.

وليس من المحتمل أن يتصـور الإنسـان الشفـاهي الكلمات من حيث هي «عـلامات» ظـاهرة ومـرئية وسـاكنة. ويشير هـومروس إليهـا بالنعت السـائر «الكلمات المجنحة» - على نحو يوحي بالتلاشي، والقوة، والحرية، فالكلمات تتحـرك على الدوام، ولكن طيرانـا، وهو شكل للحـركـة شديـد القوة، يـرفع الطائر حرا من العالم العادي الكثيف، الثقيل «الموضوعي».

وكان ديريدا، في معـارضته لجان جاك روسو [١٤]، بطبيعـة الحال على صـواب تام في رفضـه الاقتنـاع بأن الكتـابة ليست أكثـر من حـادثـة عرضيـة بـالنسبة للكلمـة المنطوقـة (ديريـدا ١٩٧٦، ص٧). لكن محاولة بنـاء منطق للكتابـة دون فحص عميق للشفاهية التي نبعـت منها الكتابـة وتأصلت فيها بشكل دائم يتعذر تغييره، تعني الحد من فهم المرء، بـرغم أنها تؤدي في الوقت نفسـه إلى تأثيرات قـد تكون آسرة بشكل رائع ولكنهـا تكـون كـذلك في بعض الأحيـان ذات طبيعـة مهلـوسـة بسبـب تشـويهات مصـدرهـا الحواس. ومن المحتمل أن يكون تحرير أنفسنا من التحيزات الكتـابية والطباعية في فهمنا للغة أكثر صعـوبة ممـا يستطيع أي منا أن يتخيل، بـل إنه ليبـدو أكثر صعوبـة من «تفكيكية» الأدب نفسهـا، لأن هذه «التفكيكية» تظـل نشاطا أدبيـا. وسوف نـذكر المزيـد عن هذه المشكلـة في تناولنـا لاستيعاب التكنـولوجيـا في الفصل القادم.

الفصل الرابع
الكتابة تعيد بناء الوعي

العالم الجديد للخطاب المستقل

إن فهما أعمق للشفاهيـة الأصلية أو الأولية ليمكننـا من فهم عالم الكتـابة الجديـد فهما أفضل. فهم مـاهيته ومـاهيـة الكـائنـات البشرية من النـاحيـة الـوظيفيـة: أعني تلك الكـائنات التـي لا تنمو عمليـات تفكيرهـا من قـوى طبيعية، بل تنمـو من هذه القـوى بعد أن تعيـد تكنولـوجيا الكتـابة بنـاءها، بشكل مبـاشر أو غير مباشر. فمن دون الكتـابة لا يستطيع العقل الكتـابي أن يفكر على النحو الذي يفعله ليس فقط عندما يمارس الكتابة بل حتى في حالة إنشائه أفكـاره في شكل شفاهي. لقد غيرت الكتـابة شكل الـوعي الإنساني، أكثر من أي اختراع آخر.

إن الكتابـة تخلق ما سماه بعض الباحثين لغة «طليقـة من السياق» (هيرش ١٩٧٧، ص٢١ ـ ٢٣، ص٢٦) أو الخطـاب «المستقل» (أولسن ١٩٨٠أ)؛ وهو خطاب لا يمكن مسـاءلته أو معارضته، على نحـو ما يحدث في الخطاب الشفاهي؛ ذلك لأن الخطاب المكتوب منفصل عن مؤلفه.

وتعرف الثقافات الشفاهية نوعا من الخطاب المستقل في صيغ طقسية ثابتة (أولسن ١٩٨٠أ، ص١٨٧ ــ ١٩٤، تشيف ١٩٨٢)، وكـذلك في سجع الكهان أو النبوءات، التي يعد القـائل لها وسيطا فحسب وليس المصدر. فلم

تكن الكاهنة في معبد دلفي[1] مسؤولة عن أقوالها النبوئية، لأن هذه الأقوال كان ينظر إليها على أنها صوت الإله. وللكتابة، وللطباعة بصورة أقوى، بعض من هذه الصفة الكهانية؛ فالكتاب، مثل الكاهن، أو العراف، يوصل قولا من مصدر، هو ذلك الذي «قال» أو كتب الكتاب حقا. وقد يمكن تحدي المؤلف لو أمكن الوصول إليه، ولكن المؤلف لا يمكن الوصول إليه في أي كتاب: فليس ثمة طريقة مباشرة لدحض نص؛ فحتى بعد التفنيد الكلي والمدمر لأفكار الكتاب، يظل النص يقول ما قاله من قبل تماما. وهذا أحد الأسباب لشيوع عبارة «الكتاب يقول»، بمعنى أن القول صحيح. وهو أيضا أحد الأسباب التي من أجلها أحرقت الكتب. والنص الذي يقول ما يعرف العالم كله أنه باطل، سيظل يقول هذا البطلان إلى الأبد، ما بقي النص. فالنصوص عصية بطبيعتها.

أفلاطون والكتابة والحواسيب

ينزعج كثيرون ويدهش معظم الناس، حين يعلمون أن الاعتراضات المثارة اليوم ضد الحواسيب هي في جوهرها الاعتراضات نفسها التي أثارها من قبل أفلاطون في فيدروس (٢٧٤ ـ ٢٧٧)[2] وفي الرسالة السابعة ضد الكتابة؛ إذ قال أفلاطون على لسان سقراط في فيدروس إن الكتابة غير إنسانية، تدعي أنها تؤسس خارج العقل ما لا يمكن في الواقع أن يكون إلا داخله. ذلك أن الكتابة شيء؛ نتاج مصنوع. والشيء نفسه يقال بطبيعة الحال عن الحواسيب. ثانيا: يذهب سقراط الذي يتحدث أفلاطون من خلاله إلى أن الكتابة تدمر الذاكرة، فأولئك الذين يستخدمونها سوف يصبحون كثيري النسيان، يعتمدون على مصدر خارجي لما يفتقدونه في المصادر الداخلية. أي أن الكتابة تضعف العقل. واليوم يخشى الآباء وغيرهم من أن حاسبات الجيب تزود التلاميذ بمصدر خارجي لما ينبغي أن يكون مصدرا داخليا لجداول

الضرب المحفوظة، أي أن الحاسبات تضعف العقل، وترفع عنه عبء العمل الذي يحافظ على قوته. ثالثا: إن النص المكتوب لا يستجيب للسائلين. فإذا سألت شخصا أن يشرح ما قاله أو قالته، فسوف تحصل على شرح؛ أما إذا استجوبت نصا، فلن تحصل على شيء فيما عدا الكلمات نفسها، الغبية غالبا، التي استوجبت سؤالك في المقام الأول. وفي الانتقاد الحديث الموجه للحاسوب، يشيع الاعتراض نفسه: «قمامة تدخل، وقمامة تخرج». رابعا: يتهم سقراط، تماشيا مع العقلية الخصامية للثقافات الشفاهية، الكتابة كذلك بأنها لا يمكن أن تدافع عن نفسها على نحو ما يمكن للكلمة المنطوقة؛ فالكلام والفكر الحقيقيان يوجدان دائما في الأساس في سياق من الأخذ والعطاء بين أشخاص حقيقيين. أما الكتابة فسلبية، خارجة عن هذا السياق، تحيا في عالم غير حقيقي، أو غير طبيعي. وهذا ينطبق على الحواسيب أيضا.

والطباعة عرضة لهذه الاتهامات نفسها من باب أولى. ذلك لأن أولئك الذين انزعجوا من شكوك أفلاطون حول الكتابة سوف يزداد انزعاجهم عندما يكتشفون أن الطباعة أثارت شكوكا مشابهة في أول أمرها. فحتى هيرونيمو سكوارشيافيكو، الذي شجع في الحقيقة على طبع الأعمال اللاتينية الكلاسيكية، ذهب في سنة ١٤٧٧ إلى أن وجود «وفرة من الكتب يجعل الناس أقل اجتهادا» (مقتبسة في لوري ١٩٧٩، ص٢٩ ـ ٣١): فهذه الكتب تحطم الذاكرة وتوهن العقل، إذ تعفيه من العمل المجهد (ها هنا نجد الشكوى من حاسبات الجيب مرة أخرى)، وتحط من قيمة الرجل الحكيم والمرأة العاقلة لصالح الكتب المختصرة التي يمكن حملها في الجيب. وبطبيعة الحال، نظر آخرون إلى الطباعة بوصفها وسيلة ينبغي الترحيب بها لإزالة الفروق بين البشر: إذ يصبح كل البشر حكماء (لوري ١٩٧٩، ص٣١ ـ ٣٢).

وقد كانت إحدى نقاط الضعف في موقف أفلاطون أنه سجل اعتراضاته

كتـابة لكي يجعلهـا فعـالة، تماما مثلما أن إحـدى نقاط ضعف الموقف ضـد الطباعة، هي أن أصحاب هذا الموقف، طبعوا اعتراضاتهم طباعة ليزيدوا من فاعليتهـا. ويتمثل الشيء نفسه في المواقف المضـادة للحاسـوب، حيث يقوم أصحابها، لجعلها فعالة، بالتعبير عنها في مقالات أو كتب مطبوعة من شرائط موصولة بشبكات حاسوب. فالكتابة والطباعة والحاسوب جميعها طرق لصبغ الكلمة بصبغـة تكنولـوجية. ومـا أن تصطبغ الكلمة بهذه الصبغـة، حتى لا تعود هنـاك طريقـة فعالـة لانتقاد ما قـد فعلته التكنـولوجيـا بها دون عون من التكنولوجيا نفسها في أعلى مستوى متـاح. وعلاوة على هذا، فإن التكنولوجيا الجديـدة لا تستخـدم لمجـرد تـوصيل الانتقـاد، بل إنها هي التي أبـرزتـه إلى الـوجـود. ومن هنـا فإن فكـر أفـلاطـون الفلسفي التحليلي، وضمنـه نقـده للكتابة، لم يكن ممكنا، كما رأى بعض البـاحثين (هافلوك ١٩٦٣)، إلا نتيجة للتأثيرات التي كانت الكتابة قد بدأت تمارسها على العمليات العقلية.

بل إن فلسفة المعرفـة (الابستمولوجيا) لدى أفلاطـون إنما كانت كلها، كما بيّن هافلوك (١٩٦٣) على نحو رائع، رفضا منظما دون تعمد للثقافة الشفاهية القديمة بكل ما فيها من دينامية ودفء وتفاعل شخصي (وهي الثقافة المتمثلة بالشعراء الذين لم يسمح لهم بـدخول جمهوريته). فمصطلح فكرة: Idea أي شكل أو صورة، يقوم على أساس البصر، ومأخوذ من الجذر نفسه الذي اشتق منه المصطلح اللاتيني Video، أي أرى، وكذلك مشتقاته الإنجليزية، مثل Vision الرؤيـة، Visible المرئي، أو Videotape شريط الفيـديو (المرئي). وكـانت الصـورة لـدى أفـلاطـون تـدرك قيـاسـا على الشكل المرئي. فـالمثل الأفلاطونيـة بلا صوت أو حركة، وتفتقـر إلى أي دفـء؛ وهي غير متفاعلة بل معزولة؛ وليست جزءا من عالم الحيـاة الإنسانية على الإطلاق، بل تتعالى عليه وتجاوزه تمامـا. وبطبيعة الحال لم يكن أفـلاطون على وعي كـامل بالقـوى غير

الواعية، العاملة في نفسيته لإنتاج رد الفعل هذا، أو رد الفعل المفرط، لشخص كتابي نحو شفاهية عفا عليها الزمان، ومازالت قائمة.

وتشدُّ هذه الاعتبارات انتباهنا إلى المفارقات التي تكتنف العلاقات بين الكلمة المنطوقة الأصلية وكل الأشكال الأخرى التي تتخذها من خلال التكنولوجيا. ويكمن السبب في التعقيدات المؤرقة هنا بوضوح في أن العقل ما ينفك عن النظر في ذاته لدرجة أن الأدوات الخارجية نفسها، التي يستخدمها لإنجاز أعماله، تصبح جزءا من داخليته أي تصبح جزءا من عملية النظر إلى الذات التي يمارسها العقل.

ومن أغرب المفارقات الملازمة للكتابة ارتباطها الوثيق بالموت. ونحن نحس هذا الارتباط من اتهام أفلاطون للكتابة بأنها غير إنسانية، وشبيهة بالشيء، وأنها تحطم الذاكرة. كذلك يتضح هذا الارتباط بجلاء في إشارات لا حصر لها إلى الكتابة (ومعها أو من دونها الطباعة)، يمكن تتبعها في معاجم الاقتباسات، من الرسالة الثانية إلى أهل قورنتس ٣: ٦، «الحرف يميت والروح يحيي»، وإشارة هوراس إلى كتبه الثلاثة من القصائد بوصفها «أثرا» (القصائد ٣-٣٠-١)، أي بوصفها علامة على موته، حتى تأكيد هنري فون لسير توماس بودلي أن كل كتاب في المكتبة البودلية في أكسفورد هو «مرثية لك». ويلفت روبرت براوننج، في بِيَاتُمُرُّ Pippa Passes، الانتباه إلى الممارسة التي لا تزال منتشرة على نطاق واسع، والتي تُضْغَط فيها الزهور الحية حتى الموت بين صفحات الكتب المطبوعة، «براعم صفراء ذاوية - بين الصفحة والأخرى». فالزهرة الميتة، التي كانت حية قبل، هي المعادل النفساني للنص الحرفي. وتكمن المفارقة في حقيقة أن افتقاد النص للحياة، أي زواله من عالم الحياة الإنسانية الحي من ناحية، وثباته المرئي الصارم من ناحية أخرى، يؤكدان قدرته على البقاء، كما يؤكدان إمكان أن يبعث في سياقات حية لا حد

لها من خلال عدد يمكن أن يكون بلا حدود من القراء الأحياء (أونج ١٩٧٧ ، ص٢٣٠ ـ ٢٧١).

الكتابة تكنولوجيا

كان أفلاطون يفكر في الكتابة بوصفها تكنولوجيا خارجية، دخيلة، على نحو ما يفكر كثيرون اليوم في الحاسوب. ولأننا اليوم قد استوعبنا الكتابة بعمق، وجعلناها إلى حد كبير جزءا من أنفسنا، بالمقارنة بعصر أفلاطون الذي لم يدخلها في نسيجه بشكل كامل (هافلوك ١٩٦٣)، فمن الصعب علينا أن ننظر إليها بوصفها تكنولوجيا على نحو ما ننظر جميعا إلى الطباعة والحاسوب. ومع ذلك فالكتابة (وبخاصة الكتابة الأبجدية) تكنولوجيا، تدعو إلى استخدام أدوات ولوازم أخرى: مراقم أو ريشات أو أقلام، وأسطح معدة بعناية مثل الورق، أو جلود الحيوان، أو اللوحات الخشبية، بالإضافة إلى الأحبار وأنواع الدهان، وأشياء كثيرة غيرها. وقد ناقش كلانشي (١٩٧٩، ص٨٨ ـ ١١٥) الأمر تفصيلا، في سياقه القروسطي الغربي، في فصله المعنون «تكنولوجيا الكتابة». ومن بين التكنولوجيات الثلاث تعد الكتابة أكثرها جذرية؛ فهي التي استهلت ما واصلته الطباعة والحواسيب، أي اختزال الصوت الدينامي إلى مكان ساكن، وفصل الكلمة عن الحاضر الحي، الذي لا توجد الكلمات المنطوقة إلا فيه.

وتعد الكتابة، في مقابل الكلام الشفاهي الطبيعي، مصطنعة تماما؛ فليست هناك من طريقة «طبيعية» للكتابة. أما الكلام الشفاهي فهو طبيعي للغاية لدى الكائنات البشرية، بمعنى أن كل كائن سليم من الناحية الفسيولوجية والنفسية يتعلم الكلام في ثقافته. والكلام يحقق الحياة الواعية، لكنه يطفو إلى مستوى الوعي بصعوده من الأعماق غير الواعية، وذلك يكون

بالطبع بالتعاون الواعي، وغير الواعي من قبل المجتمع. وقواعد النحو تعيش في اللاوعي، بمعنى أنك تستطيع أن تعرف كيف تستخـدم هذه القواعد، بل تعـرف كيف تنشىء قـواعد جـديـدة، دون أن تكون قـادرا على أن تـذكر مـا هي.

وتختلف الكتـابـة أو الخط في حد ذاتها عن الكـلام في أنهما لا يظهـران إلى الـوجود بشكل حتمي من خـلال الـلاوعي؛ فعملية وضع اللغـة المنطوقـة في الكتابة محكـومة بقواعد مبتـدعة، قابلة للتوضيـح: فعلى سبيل المثال، سوف تقوم كتابـة تصويرية مـا بتمثيل كلمة ما، أو سوف تمثل الألـف فونيما بعينه، وتمثل الباء فـونيما آخر، وهكـذا. (ولا يعني هذا إنكـار أن الموقف الذي يضم الكاتب والقـارىء معا الناشىء من الكتابـة يؤثر بصورة عميقـة في العمليات اللاواعية الـداخلة في الإنشاء كتابـة، مادام المرء قد تعلم القواعـد الواضحة، الواعية. وسوف يأتي المزيد من هذا فيما بعد).

ولا يعني قولنا إن الكتابة مصطنعة أننا نلعنها، بل إننا نمتدحها فالكتابة، مثلها مثل الابتكارات المصطنعة الأخرى، بل أكثـر منها، بالغة القيمة إلى حد بعيد، وأساسية حقا لتحقيق الإمكانات الإنسـانية الداخلية الكاملة. وليست التكنولوجيـات مجرد عوامل مساعدة خارجيـة بل هي تحولات داخلية للوعي، وتكون كـذلك أكثر مـا تكون عندمـا تؤثـر في الكلمة. ويمكن أن تـرفع هذه التحولات من روح الإنسان المعنوية. وتزيد الكتـابة من حدة الوعي؛ والغربة عن الـوسط الطبيعي يمكن أن تنفعنـا، بل هي في الحقيقة جـوهـرية للحيـاة الإنسانية التامة من جهات عدة. ونحن لكي نحيا ونتفاهم أصلا، لا نحتاج إلى القرب فحسب، بل نحتاج إلى البعد كذلك.

وإذا كانت التكنولوجيات مصطنعة، فإن الاصطنـاع ـ وهذا فيه ما فيه من

مفارقة ــ شيء طبيعي لدى الكائنـات الإنسانية . ولا تحط التكنولـوجيا ، بعد استيعابها على نحـو صحيح ، من الحياة الإنسانيـة ، بل ـ على العكس ـ تـزيد من قيمتهـا . فـالأوركسترا الحديثـة ، على سبيـل المثـال ، نتيجـة مـن نتـائج التكنولـوجيا العالية : فـالكمان آلة ، أي أداة . والأرغن آلة ضخمـة ، تستخدم مصادر للطاقة ـ مثل المضخات ، ومعـدات النفخ والمولدات الكهربائية وهي كلها منفصلـة كليا عن العازف . وتتكـون نوتـة بيتهوفن الموسيقية للسيمفـونية الخامسة من تعليمات دقيقـة جدا للفنيين ذوي المهارة العـالية ، تحدد لهم بكل دقـة كيف يستخدمـون أدواتهم ؛ فمثـلا : يعني مصطلح «ليجـاتو» ألا تـرفع إصبعك عن أحـد المفـاتيح حتى تكـون قـد ضربت المفتـاح التـالي لـه . أما مصطلح «استاكـاتو» فيعني أن تضرب على المفتاح وتـرفع إصبعك على الفور. وهكـذا دواليك . ويعلم علماء الموسيقى جيـدا أنـه لا معنى لـلاعتراض على القطع الموسيقية الإلكترونيـة مثل عمل مورتن سابوتنك «الثـور الوحشي» على أساس أن الأصوات تصدر من جهـاز آلي . فمن أين تصدر أصوات الأرغن في اعتقادك؟ أو أصـوات كمان أو حتى صفارة؟ ، الحقيقـة أنه بـاستخدام اختراع ميكـانيكي ، يستطيع العـازف على الكمان أو الأرغن أن يعبر عن شيء إنسـاني مؤثر لا يمكن التعبير عنه دون استخـدام مثل هذا الاختراع . ومن أجل إنجاز هذا التعبير يتعين على العازف بالطبع أن يكون قـد استوعب التكنولـوجيا التي يستخدمهـا ؛ أي أن يكون قـد جعل الأداة أو الآلة طبيعة ثـانية لـه ، أي جزءا نفسيا من ذاتـه . ويتطلب هذا سنوات مـن التدرب وتعلم كيفية تطـويع الآلة لعمل مـا تستطيع عمله . ومع ذلك ، فنـادرا ما يكـون هذا التطبيع بين الآلـة والنفس من جهة ، وتعلم المهـارة التكنولوجيـة من جهة أخرى ، تجريـدا للمرء من صفته الإنسـانية . ذلك أن استخـدام التكنولـوجيا يمكن أن يثـري نفسية الإنسان ، ويوسع مـن روحه ، وينشط حياتها الداخلية . وعلى الـرغم من أننا

نستوعب تكنولوجيا الكتابة على نحو أعمق من استيعابنا الأداء الموسيقي الآلي، يظل فهمنا لماهيتها، ولعلاقتها بماضيها، أي بالشفاهية، وحقيقة كونها تكنولوجيا، أمرا يجب مواجهته بنزاهة.

ما «الكتابة» أو «الخط»؟

كانت الكتابة، بالمعنى الدقيق للكلمة، أي التكنولوجيا التي شكلت النشاط الفكري للإنسان الحديث وزودته بالطاقة، تطورا متأخرا للغاية في التاريخ الإنساني. فقد مضى على الجنس البشري على الأرض ما يقرب من ٥٠,٠٠٠ سنة (ليكي ولوين ١٩٧٩، ص١٤١ و١٦٨) لكن أول خط أو كتابة حقيقية نعرفها تطورت بين السومريين في بلاد ما بين النهرين، ولم يحدث ذلك إلا حوالي عام ٢٥٠٠ قبل الميلاد (درينجر ١٩٥٣: جلب ١٩٦٣).

وكانت الكائنات البشرية قبل ذلك بما لا يحصى من آلاف السنين ترسم صورا. وقد استخدمت مجتمعات متنوعة وسائل مختلفة للتسجيل أو رسائل مساعدة للذاكرة: كالعصا المحززة: وخطوط الحصى، وغيرها من الوسائل الحسابية مثل ذات العُقَد عند الإنكا (وهي عصا متصلة بحبال معلقة، تعقد بها حبال أخرى)، وتقاويم «حساب الشتاء»* عند الهنود الحمر سكان السهول، وغيرها. غير أن الخط أكثر من مجرد وسيلة معينة للذاكرة، وحتى عندما يكون الخط تصويريا، فهو أكثر من أن يكون صورا. فالصور تمثل الأشياء. وصورة رجل وبيت وشجرة لا تقول بذاتها شيئا. (وربما قالت شيئا لو كان ثمة شفرة مناسبة أو مجموعة من الأعراف ملحقة بها؛ ولكن الشفرة ليست قابلة للتصوير إلا بمساعدة شفرة أخرى غير قابلة للتصوير؛ إذ لابد للشفرات في النهاية من أن تُشرح من خلال شيء غير الصور؛ سواء في كلمات

* كانت هذه تسجل عن طريق الصور وصفا للأحداث وتروي تاريخ القبيلة. (المراجع).

أو في سياق إنساني كـامل ومفهوم إنسانيا) . فلا يتكـون الخط ، بمعنى الكتابة الحقيقية ، من مجرد صور، أي تمثيل لأشيـاء ، بل هو تمثيل لقول ، أي لكلمات يقولها شخص ما أو يتخيل أنه يقولها .

ومن الممكن بطبيعة الحال النظر إلى أي علامة سيميـوطيقية بوصفها علامة بصرية أو محسوسة يصنعها فرد مـا ويمنحها معنى ، بصفتها «كتابة» . وهكذا يكـون خدش بسيط على صخـرة ، أو حز على عصـا ، لا يستطيع تفسيره . إلا صانعه «كتابة» . لكـن إذا كان هذا هو ما نعنيه بالكتابة ، فـربما كانت الكتابة قـديمة قـدم الكـلام نفسـه . ومع ذلك ، فإن أبحـاث الكتابـة التي تنظـر إلى «الكتابة» باعتبارها أية علامـة مرئية أو محسوسة لها معنى خاص بها تضـمها إلى السلوك البيولـوجي الخالص . فمتى يصبح أثر قدم أو كميـة من غائط أو بول (وهـذه مستخدمـة من قبل أجناس من الحيـوانات وسيلـة للتواصل ــ ولسن ١٩٧٥ ، ص٢٢٨ ــ ٢٢٩) «كتـابة»؟ إن استخـدام مصطلح «كتـابـة» بهذا المعنى الممتد بحيث يشمل أي عـلامة سيميوطيقيـة استخدام يجعل المصطلح عديم القيمة . أمـا الاكتشاف الحاسم الفريد الذي قادنا إلى عـوالم جديدة من المعرفـة فقد تم داخل الوعي الإنساني لا عنـدما نشأت العلامة السيميـوطيقية البسيطة ، بل عندمـا اخترع نظام شفري من العلامـات البصرية التي يستطيع الكاتب بـوساطتها أن يقرر الكلمات الدقيقـة التي سوف يولدهـا القارىء من النص . وهذا هو ما نعنيه عادة اليوم بالكتابة في معناها الدقيق .

وبهذا المعنى الكامل للكتابة أو الخط ، تحتضن العلامات البصرية الشفرية الكلمات احتضانا كـاملا ، بحيث يمكن للبنيات شديـدة التعقيد والإشارات التي أمكن تطويرهـا من خلال الصوت ، أن تسجل تسجيلا مـرئيا دقيقا بكل ما فيها من تعقيـد ، كما يمكنها ، لأنها مسجلة تسجيلا مرئيـا ، أن تنجز إنتاج بنيات وإشـارات أكثر دقة ، تتفوق كثيرا على إمكـانات القول الشفاهي . وقد

كـانت الكتـابة، بهذا المعنى العـادي ولا تـزال، أخطـر الاختراعات البشريـة التكنولوجية. فهي ليست مجرد تابـع للكلام. ذلك لأنها بتحريكها الكلام من العالم السمعي ـ الشفاهي إلى عالم حسي جديد، هو عالم الرؤية، تحدث تحولا في الكلام والفكر معـا. وإذا كانت الحزوز على العصي أو مساعـدات الذاكرة قد مهدت للكتابة، فإنها لم تقم بإعادة بنـاء عالم الحياة الإنسانية، على نحو ما فعلت الكتابة الحقيقية.

ويمكن لأنظمة الكتابة الحقيقية أن تتطور تدريجياً، وعادة ما تتطور، بدءا من الاستخدام البدائي لمساعدات الذاكرة. وتـوجد كذلك مراحل متوسطة؛ ففي بعض الأنظمة الشفرية لا يمكن للكاتب أن يتنبأ إلا على نحو تقريبي بما سوف يستخلصـه القارىء، على نحو مـا نجد في النظـام الذي طورتـه قبائل الفـاي في ليبيريا (سكـريبنر وكـول ١٩٧٨) أو حتى في الهيروغليفية المصريـة القديمة. أما أكثر النظم إحكاما فهو مـا تحققه الأبجدية، برغم أن هذا النظام نفسه ليس كاملا تماما في كل حالة. فلو علَّمتُ على وثيقة ما بكلمة «حقق»، فهذا يمكن أن يكون فعلا مبنيا للمجهول (حُقق)، مشيرا إلى أني قرأت الوثيقة وحققتهـا، أو يمكن أن يكـون فعل أمر (حَقِّقْ)، مشيرا إلى أني في حـاجـة إلى تحقيقها*. وهكذا نحتاج أحيانا، حتى مع الأبجدية، إلى سياق غير النص، ولكن هـذا لا يحدث إلا في حالات استثنـائية. أما إلى أي حـد هي استثنـائية فيعتمد على المدى الذي بلغته الأبجدية في اتفاقها مع لغة ما.

---

* غير المترجم هنا المثـال الأصلي، وهو كلمة read التي يمكن أن تقـرأ لتقفي مع red أو مـع reed حسب السياق المنـاسب. وهذا مثال يناسب الإنجليـزية التي لم يدع أحد يـوما أن طريقة كتـابتها تتصف بالكمال. لكن المثال الذي أتى به المترجم من العربية ليقرب الفكرة إلى القارىء العربي مثال غير صحيح، لأن كتـابـة كلمـة «حقق» من غير تحريك وتشـديد ليست هـي الكتـابـة الصحيحـة للكلمة في نظام الكتابة العربية الكامل لأن هذا النظام يتضمن ـ حين يكتب بشكله الصحيح ـ كل العلامات اللازمة لمنع القراءة الخاطئة. أما كلمة read فلا يمكن تحديد طريقة كتابتها لمنع اللبس في قراءتها بعلامات تـدل على طول حرف العلة فيها أو قصره. لقد أدى تنـازل الكتَّاب والطابعين عن التحريك إلى ضرر كبير باللغة العربية يحتاج إلى وقفة طويلة في غير هذا المجال (المراجع).

خطوط كثيرة لكن أبجدية واحدة فقط

تطورت خطوط كثيرة في كل أنحاء العالم، كل منها بشكل مستقل عن الآخر (درينجر ١٩٥٣؛ درينجر ١٩٦٠؛ جلب ١٩٦٣): الخط المسماري في بلاد ما بين النهرين حوالي سنة ٣٥٠٠ق.م (التواريخ التقريبية هنا من درينجر ١٩٦٢)، والهيروغليفي المصري حوالي سنة ٢٠٠٠ ق.م (ربما مع بعض التأثير من المسماري)، المينوي[٣] أو المسيني[٤] المسمى "Linear B" حوالي سنة ١٢٠٠ق.م[٥]، وخط وادي الإندس Indus Valley[٦] حوالي سنة ٣٠٠٠ ـــ ٢٤٠٠ق.م، والخط الصيني حوالي سنة ١٥٠٠ ق.م، والخط المایاني[٧] Mayan حوالي سنة ٥٠ ميلادية، والخط الأزتكي[٨] حوالي سنة ١٤٠٠ ميلادية.

والخطوط ذوات سوابق معقدة. ومعظمها إن لم يكن جميعها يعود مباشرة أو بشكل غير مباشر إلى نوع أو آخر من الكتابة بالصور، أو ربما في بعض الأحيان، على مستوى أبسط حتى من ذلك إلى استخدام العلامات المميزة. وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن الخط المسماري في بلاد ما بين النهرين، وهو أقدم كل الخطوط المعروفة (حوالي ٣٥٠٠ ق.م)، قد نما جزئيا من نظام لتسجيل التعاملات الاقتصادية باستخدام أمارات مميزة من الطين موضوعة في أوعية صغيرة، جوفاء لكن مغلقة تماما مثل قرون البازلاء أو الحقوق*، مع علامات على الخارج، تمثل الأمارات التي في الداخل (شماندت ـ بيسيرات ١٩٧٨). وهكذا كان مع الرموز المرسومة خارج الحق ـ فلنقل، سبع علامات ـ كان معها، داخل الحق ما يدل على ما تمثله ـ لنقل، سبعة أشكال طينية متميزة، تمثل بقرات، نعجات أو أشياء أخرى لم تحل شفرتها بعد ــ وكأن

* جمع حُقّ بالضم (المراجع).

الكلمات كـانت معروضـة دائما مع مدلـولاتها المادية الملحقـة بها. ويمكن أن تساعـد الخلفية الاقتصادية لمثل هـذا الاستخدام قبل الطباعي لـلأمارات على ربطهـا بـالكتـابـة؛ لأن الخط المسماري الأول، وهـو من المنطقـة نفسهـا التي جـاءت منها الحقـوق أو العلب، كـان يستخدم في معظم الأحيـان مهما تكن سـوابقه الـدقيقة، ليـؤدي أغراضـا اقتصاديـة وإدارية يـومية في المجتمعـات الحضرية. فقد كان التحضر باعثا على تطوير حفظ السجلات. أما استخدام الكتابة في الإبـداعات الخيالية، على نحو ما استخـدمت الكلمات المنطوقة في القصص أو القصـائد الغنائيـة، أي استخدام الكتابـة لإنتاج الأدب بـالمعنى الأخص* لهذا المصطلح، فيأتي متأخرا للغاية في تاريخ الخط.

وتستطيع الصـور أن تقوم بـوظيفة التـذكير أو قـد يمكن تزويـدها بشفـرة تمكنها من أن تمثل بقدر متفاوت من الدقة كلمات بعينها ذات علاقات نحوية متنوعة. ولا تزال رموز الكتابة الصينية حتى اليوم مصنوعة أساسا من الصور، لكن الصور منمطـة ومنسقة بطرق معقدة تجعلهـا بالتأكيد أعقد نظم الكتـابة التي عرفهـا العالم على الإطـلاق. ولم تطور الاتصـالات القائمـة على الصور، كتلك التي وجدت عند الهنود الحمر الأصليين الأوائل وكثيرين غيرهم (ماكاي ١٩٧٨، ٣٢) خطا حقيقيا، لأن الشفرة لم تثبت ثباتـا كافيا. ولقد استعملت تشكيلات الصور الممثلة لأشياء عدة للتذكير الرمزي للمجموعات التي كانت تتعامل مع مـوضوعات بعينهـا. وقد ساعـدت هذه الموضوعـات نفسها على تقرير كيفيـة ارتباط هذه الصور بعضهـا ببعض. لكن المعنى المقصود لم يظهر حتى في هذه الحالة، بصورة واضحة ونهائية في كثير من الأحيان.

* المعنى الخاص لكلمة Litrature هو «الأدب» (أي الكتابة الإبداعية)، أما المعنى العام فهو الكتابة في أي مـوضوع كـان، حتى العلوم. ويخطىء المترجمون حين يترجمون هـذا المعنى بكلمة «أدبيـات» الموضوع الفـلاني. فالأدب في اللغة العربيـة متخصص بنوع معين في الكتابـة ولا يجوز قسر الكلمة لتعني شيئا آخر (المراجع).

أما خارج الكتابة التصويرية (حيث تمثل صورة الشجرة كلمة شجرة)، فقد طورت الخطوط أنواعا أخرى من الرموز. وأحد هذه الأنواع هو الكتابة الإيديوجرافيةIdeoghrahp، التي لا يتمثل المعنى فيها بالصورة بل تحدده شفرة متفق عليها. فعلى سبيل المثال، لا تمثل في الكتابة التصويرية الصينية صورة نمطية لشجرتين كلمة «شجرتان» لكنها تمثل كلمة «غابات»؛ أما الصورة النمطية لامرأة وطفل جنبا إلى جنب فتمثل كلمة «جيد»، وهكذا دواليك. أما الكلمة المنطوقة لامرأة فهي ny، ولطفل dza، ولجيد hau: ولا يحتاج الاشتقاق التصويري هنا إلى أن يكون ذا علاقة بالاشتقاق الفونيمي. ويرتبط الكاتبون بالصينية بلغتهم على نحو مختلف تماما عن الناطقين بالصينية الذين لا يستطيعون أن يكتبوا بها. وبمعنى خاص، تعد أرقام مثل ١، ٢، ٣ كتابة إيديوجرافية Ideograph متداخلة لغويا (برغم أنها ليست تصويرية)؛ لإنها تمثل المفهوم نفسه، وليس الصوت نفسه في اللغات التي فيها كلمات مختلفة تماما لـ ١، ٢، ٣. وحتى داخل مفردات لغة ما، تتصل الرموز ١، ٢، ٣ وما بعدها على نحو ما مباشرة بالمفهوم أكثر من الكلمة؛ حيث تتعلق الكلمتان لـ١ («واحد») و٢ («اثنان») بمفهومي «الأول» و«الثاني» لكن ليس بالكلمتين: «أول» و«ثان»*.

ويوجد نوع آخر من الكتابة التصويرية هو الكتابة بالكناية المصورة؛ أي الريبص Rebus (حيث يمكن لصورة باطن قدم Sole أن تمثل في الإنجليزية كذلك السمكة المعروفة بسمك موسىSole، وSole بمعنى وحيد، أو Soul بمعنى الروح عندما تكون مقرونة بالجسد؛ كما يمكن أن تمثل صور ثلاث لطاحونةMill، وممشى a walk، ومفتاح، بهذا الترتيب، كلمة

* ما يقصده المؤلف هو ان الرقم ١ بالإنجليزية تصل بالصيغة st١ والرقم ٢ بالصيغة nd٢ (وهما مفهومان رياضيان) ولا يتصلان بالكلمتين First و Second على التوالي (المراجع).

Milwaukee:)[٩]. ولما كـان الرمـز في هـذه الأمثلة يمثل الصـوت بـالدرجـة الأولى، فإن هذا الـريبص يعد نـوعا من الفونـوغرام Phonogram (الـرمـز ـ الصـوتي)، لكن من خـلال واسطة فحسب؛ إذ لا يتحـدد الصـوت بعلامـة شفرية مجردة، كما في حروف الأبجديـة، لكن بصورة شيء من الأشياء المتعددة التي يشير إليها الصوت.

وتتطلب كل أنظمــة الكتـابــة التصــويــريـــة، حتى تلك التي تستعين بالإيـديوغـراف والريبـص، عددا هائلا مـن الرمـوز. وتعد الصينيـة أكبرها، وأعقدها، وأغناها، إذ يورد معجم كانغسي Kanghsi للغة الصينية الذي ظهر عام ١٧١٦ ميلادية عددا من الرموز يبلغ ٤٠,٥٤٥ رمزا. وهذه لا يعرفها ولم يحدث أن عرفها جميعا أحد من الصينيين أو من المتخصصين في الصينية. وقلة من الصينيين الـذين يكتبـون هـم الـذين يستطيعـون أن يكتبـوا كل الكلمات الصينية المنطـوقة المفهومـة لهم. ولكي يصبح المرء ملما بنظام الكتابـة الصينية بصورة معقولة يحتاج عادة إلى حوالي عشرين سنة. وهذا الخط يحتاج بطبعه إلى وقت كثير ويصلح للخاصـة. ولا شك في أن هذه الـرموز سـوف يستبدل بها الأبجدية الرومانية بمجرد أن يجيد الناس في جمهورية الصين الشعبية («لهجة») اللغة الصينيـة نفسها، أي لغـة الماندرين Mandarin التـي تُعلَّم الآن في كـل مكان. وسـوف تكون الخسـارة فيما يتصل بالأدب جسيمـة، لكنها لـن تكون بجسامة الآلة الكاتبة الصينية التي تستخدم ما يربو على ٤٠,٠٠٠ رمز.

لكن من مميزات نظـام الكتابة التصـويرية أن الأشخاص الـذين يتكلمون «لهجات» صينية مختلفـة ـ وهي في حقيقة الأمر لغـات صينية مختلفة، لا يفهم المتكلم بإحداها لغـة الآخر. برغم كونها أساسا ذات بنيـة واحدة ـ يستطيعون أن يفهموا كتابـة بعضهم البعض، فهم يلفظون الرمز الواحـد بأصوات مختلفة

على غرار ما يفعل الفرنسي واللوبي* ومن الفيتنامي والإنجليزي عندما يقرأون الأرقام العربية , 3 , 2 , 1 إلى آخره، لكن أحدا منهم لن يفهم الآخر إذا نطقها أي منهم. على أن الرموز الصينية أساسا صور، برغم كونها منمطة تنميطا دقيقا جميلا بعكس ٣ , ٢ , ١ .

وتكتب بعض اللغات باستعمال الرموز المقطعية syllabaries، التي يمثل كل منها صوتا صامتا وحركة بعده. وهكذا نجد في لغة الكاتاكانا اليابانية خمسة رموز منفصلة لكل من ka,ke,ki,ko,ku، وخمسة أخرى مع الميم: ma,me,mi,mo,mu، إلى آخره. واللغة اليابانية تسمح لها طبيعتها بأن تستخدم خطا مقطعيا: فكلماتها تتكون دائما من أجزاء يتشكل كل منها من صوت صامت متبوع بصوت حركة (ويعمل حرف النون بصفته شبه مقطع)، دون عناقيد من الصوامت (كما في الإنجليزية من مثل "pitchfork"، و"equipment". فالإنجليزية بأنواع المقاطع المختلفة الكثيرة فيها، وعناقيد الصوامت المتكررة، لا يمكن كتابتها على نحو فعال بالرموز المقطعية. ولم يبلغ نظام الكتابة المقطعي في بعض اللغات التطور الذي بلغه في اليابانية. فعلى سبيل المثال، ليس في لغة الفاي في نيجيريا تناسب كامل متطابق بين الرموز المرئية ووحدات الصوت. والكتابة فيها لا توفر إلا شيئا اشبه بالخريطة للقول الذي تسجله، بحيث تصعب قراءته حتى على الكاتب الماهر (سكريبنر وكول ١٩٧٨، ص٤٥٦).

وكثير من نظم الكتابة في الحقيقة خليط من مبدأين أو أكثر. فنظام الكتابة الياباني هجين (حيث يستخدم، إلى جانب النظام الرمزي المقطعي، الرموز الصينية، منطوقة بطريقة غير صينية)؛ والنظام الكوري كذلك هجين (فإلى جانب الهانجول Hangul، وهي أبجدية حقيقية، بل لعلها كانت أكثر

* شخص من قبيلة اللوبا في الكونغو (المراجع).

الأبجديـات كفاءة، يستخـدم هذا النظـام الرمـوز الصينية ملفـوظة بطـريقته الخاصـة)؛ وكان نظـام الكتابـة المصري الهيروغليفي القـديم هجينا (فكـانت بعض الرموز كتابة تصويـرية، وبعضها إيديوجراف Ideographs، وبعضهـا ريبـص Rebuses، أي كنائية مصورة)؛ ورموز الكتـابة الصينية نفسها هجين (من الكتابـة التصويرية والإيـديوغراف والـريبص وتجميعات متنوعة، غـالبا ذات تعقيد بـالغ، فيه غنـى ثقافي وجمال شـاعري). ونتيجة لميـل الخطوط في الحقيقة إلى أن تبدأ بالكتابة التصويـرية وتتجه نحو الإيديوجراف Ideographs والريبص، فلـربما كانت معظم أنظمـة الكتابة فيما عـدا الأبجديـة هجينا على نحو ما. وحتى الكتابة الأبجديـة تصبح هجينا عندما تكتب الرقم ١ بدلا من كلمة واحد.

وتكمن أبرز حقيقة حول الأبجدية في أنها اخترعت. مرة واحدة فقط. وقد تم ذلك تـدريجيا على يـد السـاميين أو الشعوب السـاميـة حول سنـة ١٥٠٠ ق.م، في المنطقـة الجغرافيـة نفسهـا، حيث ظهـر أول الخطوط جميعـا، الخط المسماري، ولكن ظهور الأبجدية كان بعد ألفي عام من ظهور الخط المسماري. (ويناقش درينجـر ١٩٦٢، ص١٢١ ـ ١٢٢، الشكلين المتميزين للأبجـدية الأصلية: السامية الشمالية والساميـة الجنوبية). وبطريقة أو بأخرى تشتق كل أبجـدية في العـالم ـ مثل العبريـة، والأوجارتيـة، واليـونانيـة، والـرومانيـة، والسيريليـة[١٠]، والعربيـة، والتاميلية، والملايـالامية Malayalam[١١]، والكـورية ـ من التطور السـامي الأصلي، بـرغم أنه، كما في الخط الأوجـارتي والكـوري، قد لا يكـون التشكيل الفيزيقي للحـروف متصلا دائما بـالتشكيل السامي.

وليس في العبرية واللغات السامية الأخرى، مثل العربية، إلى اليوم حروف للحـركـات [القصيرة]. فحتى اليـوم تطبع الصحيفـة أو الكتـاب العبرى

الصوامت فقط (وما يسمى بأشباه الحركات [j] و[w]، وهما في الواقع المقابلان الصامتان لحركتي [i] و[u]*. فإذا كان لنا أن نتبع الاستعمال العبري في الإنجليزية فسوف نكتب ونطبع "cnsnts" لتعني "consonants". وحرف الألف الذي تبناه اليونانيون القدماء ليمثلوا حركة الألف، والذي أصبح حرف "a" الروماني، ليس حركة ولكنه حرف صامت في العبرية والأبجديات السامية، وهو يمثل الهمزة (التي هي صوت بين صوتي حركتين في الإنجليزية "huh-uh"** وتعني «لا»). وقد أضيفت في وقت لاحق من تاريخ الأبجدية العبرية إلى نصوص كثيرة «نقط» الحركة [التنقيط]، وهي نقاط صغيرة وشرطات توضع فوق الحروف وتحتها لتدل على الحركة الصحيحة، تُكتب لفائدة أولئك الذين لا يعرفون اللغة على نحو جيد جدا، واليوم تضاف هذه النقط في إسرائيل إلى الكلمات ليقرأها الأطفال الصغار وهم يتعلمون القراءة حتى الصف الثالث تقريبا. إن اللغات منظمة بطرق عدة مختلفة، واللغات السامية تسهل قراءتها مع أن الكلمات مكتوبة بحروف صوامت فقط.

وقد قادت هذه الطريقة في الكتابة بحروف صوامت وشبه صوامت (مثل الياء والواو في «يوم») بعض اللغويين (جلب ١٩٦٣؛ هافلوك ١٩٦٣، ص١٢٩) إلى أن يسموا الأبجدية العبرية أبجدية ذات رموز مقطعية Syllabary أو ذات رموز مقطعية غير مشكلة أو مختزلة. لكن ليس من المريح أن نفكر في الحرف العبري للباء (b) بصفته مقطعا، في حين أنه يمثل في الحقيقة الفونيم [b]، الذي يلزم القارىء أن يضيف إليه أيا من الحركات التي تتطلبها الكلمة والسياق. وعندما تستخدم الحركات، فإنها تضاف إلى

* ما سماه المترجم بأشباه الحركات ترجمة Semi-Vowels يعرف بالعربية بأحرف اللين. والرموز التي أوردها في المتن هي الرموز المستخدمة في نظام الرموز الصوتية الدولية لتدل على الياء والواو (اللتين تردان في كلمة «يوم» وعلى الكسرة والضمة على التوالي (المراجع)

** يلفظونها «هَأَّهْ» (المراجع).

الحروف (أعلى أو أسفل السطر) تماما كما تضاف أحرف العلة إلى صوامت الإنجليزية تماما، والعرب والإسرائيليون المعاصرون، الذين. نادرا ما يتفقون، يتفقون بشكل عام على أن كتابتهم كتابة أبجدية. ومن أجل فهم لتطور الكتابة من الشفاهية، ربما أمكننا أن نفكر في الخط السامي على أنه أبجدية من حروف صوامت (وشبه صوامت) يستطيع القراء، في أثناء قراءتهم، أن يضيفوا إليها الحركات المناسبة ببساطة وسهولة.

ويبقى، بعد كل ما قلناه عن الأبجدية السامية، أن اليونانيين قد فعلوا بالتأكيد شيئا ذا أهمية سيكولوجية كبرى عندما طوروا أول أبجدية كاملة فيها حروف علة. ويعتقد هافلوك (١٩٧٦) أن هذا التحول الجوهري الكامل تقريبا للكلمة من الصوت إلى الصورة أعطى الثقافة اليونانية القديمة تفوقها الفكري على الثقافات القديمة الأخرى. ذلك أن قارىء الكتابة السامية القديمة يعتمد على مادة غير مكتوبة إلى جانب المادة المكتوبة، حيث كان عليه أن يعرف اللغة التى يقرؤها لكي يعرف أي الحركات عليه أن يضعها بين الحروف الصوامت. فالكتابة السامية كانت لا تزال إلى حد كبير جزءا من عالم حياة إنسانية يقع خارج النصوص. أما الأبجدية اليونانية ذات حروف العلة فكانت أبعد عن ذلك العالم (على النحو الذي اتخذته أفكار أفلاطون). لقد حللت هذه الأبجدية الصوت بشكل أكثر تجريدا إلى مكونات مكانية. وكان يمكن استخدامها لكتابة كلمات أو قراءتها حتى من لغات لا يعرفها المرء (مما سمح بحدوث بعض مظاهر عدم الدقة بسبب الاختلافات الفونيمية بين اللغات). وكان الأطفال الصغار يستطيعون أن يكتسبوا الأبجدية اليونانية وهم جد صغار يعرفون مفردات محدودة. (لاحظنا من قبل أن الحركات تضاف إلى الصوامت في المدارس الإسرائيلية من أجل الأطفال حتى الصف الثالث تقريبا). وهكذا كانت الأبجدية اليونانية سبيلا إلى الديمقراطية بمعنى أنه كان

من السهل على كل واحد أن يتعلمها. كما كانت كذلك سبيلا إلى العالمية إذ مهدت طريقا لاستيعاب الألسن الأجنبية. وقد أرهص هذا الإنجاز اليوناني الذي حول عالم الأصوات المراوغ إلى مقابلاته المرئية (التي لا تتصف بالكمال طبعا) بالتطورات اللاحقة وأدى إلى تحقيقها.

ويبدو أن بناء اللغة اليونانية، باختلافه عن نظم أخرى مثل النظام السامي الذي سمح بحذف الحركات من الكتابة، كان ميزة عقلية أساسية حتى لو كان ذلك بطريق المصادفة. وقد اقترح كيركهوف (١٩٨١) أن الأبجدية الصوتية الكاملة، تفضل نشاط النصف الأيسر في المخ أكثر من نظم الكتابة الأخرى، وهكذا تعزز هذه الأبجدية الفكر التحليلي المجرد على أسس عصبية فسيولوجية.

وإذا تأملنا في طبيعة الصوت أمكننا أن ندرك السبب في تأخر اختراع الأبجدية إلى هذا الحد، وفي أنها اخترعت مرة واحدة فقط. ذلك أن الأبجدية تتعامل مع الصوت بما هو صوت أكثر من الخطوط الأخرى، فتختزل الصوت مباشرة إلى مقابلات مكانية، وإلى وحدات أصغر، أكثر تحليلية، وأكثر قابلية للتحكم فيها من الرمز المقطعي Syllabary: فبدلا من رمز واحد للصوت با، لديك رمزان هما الباء والألف.

وكما شرحنا من قبل، لا يوجد الصوت إلا عندما يكون في طريقه إلى خارج الوجود. فأنا لا أستطيع أن استحضر كل ما في الكلمة من أصوات معا: فعندما أصل إلى الـ «داء» في قولي «غيداء» يكون الـ«غي» ـ قد ذهب. أما الأبجدية فتدل على غير ذلك، إذ الكلمة شيء، وليست حدثا؛ وهي حاضرة كلها معا، ويمكن تقطيعها إلى قطع صغيرة، بل يمكن كتابتها من الأمام ونطقها من الخلف: «ش ـ هـ ـ د»(*) يمكن أن تنطق «دهش». وإذا وضعت

* الأمثلة العربية والفارسية قبل هذه العلامة (*) من عندي ـ المترجم.

كلمـة «شهـد» على شريط تسجيل وأعــدت الشريط بـالاتجاه العكسي ، فلن تحصل على «دهش» ولكن على صـوت مختلـف تمامـا ، ليس هـو «شهـد» ولا «دهش» . أما الصـورة ، ولنأخذ صـورة طائر، فـلا تختزل الصـوت إلى مكان ؛ ذلك لأنها تمثل شيئـا ، لا كلمـة ، وهي سـوف تكون مسـاويـة لأي عـدد من الكلمات ، حسب اللغـة المستخـدمـة لترجمتــــها : oiseau, uccelo, pajaro, Vogel, bird, sae, todi, طائر طيفور* .

وتمثل كل الخطوط الكلمات بطـريقة مـا من حيث هي أشياء سـاكنة ، أي عـلامات غير متحـركة لـلاستيعاب من خـلال الـرؤية . وتمثل رمـوز الكتابـة الكنائيـة المصورة Rebuses ، أو رموز الفونـوجرام Phonograms[١٢] ، التـي تحدث بلا انتظام في بعض الكتابة التصويرية ، صوت كلمة واحدة من خلال صـورة كلمة أخـرى (في المثل الذي وضعنـاه من قبل ، «باطن» القـدم "sole" تمثل الـروح مقرونـة بـالجسد) . لكـن برغم أن الـرمـز الكنائي المصـور rebus (الفونـوجرام) يمكن أن يمثل عـدة أشياء ، فهو لا يـزال صورة لأحـد الأشياء التي يمثلها . أمـا الأبجدية فقد فقـدت برغم احتمال كونها مشتقة من الكتـابة التصويرية ، كل اتصال بالأشياء من حيث هي أشياء . إنها تمثل الصوت نفسه بما هو شيء ، محولـة عالم الصــــوت سريــــع التلاشي إلى عالم المكـان السـاكن شبه الدائم .

وتعد الأبجدية الصوتية التي اخترعها الساميون القدماء وحسنها اليونانيون القدماء ، أكثر الأبجديات قابلية للتكيف من حيث اختزال الصوت إلى شكل مرئي . ولعلهـا كذلك أقـل نظم الكتابة الـرئيسية جماليـا ، صحيح أنها يمكن تشكيلها على نحو جميل ، لكنها لا تبلغ ما تبلغه الرموز الصينية من جمال . إنها نظام للكتابـة يدعم النزعة الـديمقراطية يمكن أن يتعلمه كل فـرد . أما نظام

* من الواضح أن المؤلف لا يعرف شيئا عن الخط العربي (المراجع) .

الكتابـة الصينية، مثـل كثير من أنظمة الكتـابة الأخـرى، فهو نظـام للصفوة تتطلب إجادته إجادة تامة أوقات فراغ طويلة.

والسمة الـديمقراطية لـلأبجدية يمكن أن تُـسرى في كوريا الجنـوبية. ففي الكتب والصحف الكورية يكون النص خليطا من الكلمات التي تتبع التهجي الأبجـدي مع مئات من الـرمـوز الصينية. لكن الـلافتـات العامـة لها تكتب بالحروف الأبجـدية وحـدها، التي يمكن لكل فـرد أن يقرأهـا، إذ يتم إتقانها إتقانـا كاملا في الصفـوف الدنيا مـن المرحلة الابتدائيـة. في حين لا يتم إتقان الـ ١٨٠٠ هـان han أو الرمـوز الصينية الضروريـة في الحد الأدنى إلى جانب الأبجدية لقراءة معظم الأدب في اللغة الكورية، قبل نهاية المدرسة الثانوية.

لقد حـدث أكبر إنجاز مفرد في تاريخ الأبجـدية في كوريـا، حيث أصدر الملك سيجونغ Sejong من أسرة يي Yi مرسوما في سنة ١٤٤٣م يقضي بوجوب وضع أبجدية للغـة الكورية. فحتى ذلك الوقت كانت اللغـة الكورية تكتب بـالرمـوز الصينية فحسب، التي تم تكييفهـا بمشقة لتتنـاسب مفردات اللغـة الكورية (وتتفاعل معها). واللغة الكورية ليس لها على الإطلاق علاقة باللغة الصينية (بـرغم اقتراضها كلمات كثيرة مـن اللغة الصينيـة، تم تقريبـا صبغها بصبغة كورية إلى درجة استغـلاقها على أي صيني). وقد كانت الآلاف المؤلفة من الكوريين ــ كل الكوريين الـذين كانوا يستطيعـون أن يكتبوا ــ قد أنفقت أجمل سنوات العمر لإجادة الخط المعقد الصيني ـ الكوري Sino-Korean. ولم يكن من المحتمل أن يـرحبـوا بنظـام جـديـد للكتابـة يـودي بمهـاراتهم التي اكتسبوها بمشقة. لكن أسرة يي كانت قوية، وينبىء صدور مرسوم سيجونغ في وجـه المقاومـة الشديـدة المتوقعـة بأن صاحبـه كان من أولي العـزم ويتمتع بالـدعم. وإذا كان تـوليف الأبجديـة لتناسـب لغة ما قـد يأخذ بشكـل عام سنوات أو أجيالا كثيرة، فإن جماعة سيجونغ من البـاحثين انتهت من الأبجدية

الكورية في ثلاث سنوات؛ وهو إنجاز غاية في الإتقان، في ملاءمته للأصوات الكوريـة، ومشكل جماليا لكي ينتج خطا أبجديـا له مظهر الكتابـة الصينية. غير أن طريقـة استقبال هذا الإنجاز الـرائع كانت أمرا متوقعـا؛ فلم تستخدم الأبجـديـة إلا لأغـراض عمليـة، مبتـذلـة، غير علميـة. واستمـر الكتـاب «الجادون» في استخدام الكتابـة القائمة على الرمـز الصيني، التي دربوا عليها أنفسهم تـدريبا شـاقـا. لقـد كان الأدب الجاد أدب الصفـوة، وأراد أن يظل معـروفـا بهذه الصفـة. ولم تحقق الأبجـدية مـا حققتـه من نفـوذ إلا في القـرن العشرين، أي مع ازدياد الاتجاه الديمقراطي في كوريا. علما بأن هذا النفوذ ما يزال ناقصا.

انطلاق الكتابة

عنـدمـا يأخـذ خط مكتمـل التشكيل من أي نـوع أبجـديـاً كـان أو غير أبجـدي، طريقـه من الخارج إلى مجتمع بعينـه، فهـو يفعل هذا بـالضرورة في البداية بين قطـاعات محدودة وتكون له آثار ومعـان متنوعة، والكتابة غـالباً ما ينظر إليها ابتـداء بوصفها أداة للقوة السرية أو السحـرية (جودي ١٩٨٦ب، ص ٢٣٦). ويمكن أن تظهـر آثـار هـذه النظرة إلى الكتـابـة في الاشتقـاق: فالكلمة الإنجليزية المعـروفة في العصور الوسطى grammarye أو grammar التي تعني المعرفـة المستقاة من الكتب تطـور معناها ليصبح: «تـراث سحري غيبي» وتحورت من خـلال إحـدى اللهجات الاسكتلنـديـة فأعطتنا الكلمـة الإنجليـزيـة الحديثـة "glamor" (القوة السـاحرة). و«الفتيـات الساحـرات» glamor girls هن في الحقيقـة الفتيـات العارفـات grammar girls وكـانت الأبجـدية الـرونيـة runic في شمال أوروبا الـوسيطة تـرتبط في أذهـان الناس بـالسحر. ولا تـزال القصاصـات المكتوبـة تستخـدم بوصفهـا تمائم سحريـة (جـودي ١٩٦٨ب، ص ٢٠١ - ٢٠٣)، ولكنهـا يمكن أن تقـدر كـذلك

نتيجة للديمـومة الرائعة التي تخلعهـا على الكلمات . والروائي النيجيري تشينوا أتشيبـــي Achebe يصف كيف أنـه في إحدى قـرى الإيبو Ibo ادخر الـرجل الوحيـد الذي كان يعـرف القراءة كل ما وجده في طـريقه من مواد مطبـوعة في بيتـه - مثل الجرائد، والعلـب المصنوعـــة من الـورق المقـوى والإيصـالات (أتشيبي ١٩٦١ ، ص ٢٦ - ٢٧). لقد بدت له هذه المواد أثمن من أن يرمي بها بعيدا .

وقـد نظرت بعض المجتمعـات التي عـرفت قـدرا محدودا من الكتابيـة إلى الكتابـة بصفتها أمراً يشكل خطـراً على القارىء قليل الحيطـة ، وأنها تحتاج إلى شخص مثل الجورو أو المعلم الـروحي ليتـوسط بين القارىء والنص (جـودي وواط ١٩٦٨ ، ص ١٣). ولذا يمكن حصر الكتابية في جماعات بعينها ، مثل رجـال الكهنـوت (تامبيـا ١٩٦٨ ، ص ١١٣ - ١١٤). وربما شعـر المرء بأن للنصـوص في ذاتها قيمـة دينيـة : والأميـون يتبركـون بأن يمسحـوا جبـاههم بالكتاب ، أو يديـروا عجلات الصلاة* التي تحمل نصوصـا لا يستطيعون أن يقـرؤوهـا (١٩٦٨أ، ص ١٥ - ١٦). وقـد اعتاد الـرهبـان في منطقـة التبت الجلوس على ضفاف الجداول «وهم يطبعون صفحات من النصوص السحرية والصيغ على سطح الماء بواسطـة قطع خشبية منقوشـة (جودي ١٩٦٨أ، ص ١٦ ، مقتبسـا ر. ب. إكفال). كـذلك فإن «عبـادات الشحن» التي لا تـزال مزدهـرة في بعض جزر المحيط الهادي الجنـوبي معروفـة : فالأميـون أو أنصـاف الأميين يعتقدون أن الأوراق الرسميـة - مثل أوامر العمل ، وبوالص الشحن ، والإيصالات ، وما أشبه ، التي يعرفـون هيئتها في عمليات الشحن - يعتقدون أنها أدوات سحرية لجعل السفن تعود من عـرض البحر. وهم يكرسون شعائر

* هي عجلات أو قل أسطوانـات تضم كـتابات مقدسـة يستعملهـا البوذيون في صلـواتهم ، وتدور على محور (المراجع).

متنوعة، يستعملـون فيها نصوصا مكتـوبة، على أمل أن تصبح سفن الشحن ملكـــاً لهم وتحت تصرفهم (مجيـت ١٩٦٨، ص ٣٠٠ - ٣٠٩). ويكتشف هافلوك في الثقـافة اليونانيـة القديمة نمطا عـاماً من الكتابية المحـدودة، قابلا للتطبيق على ثقـافـات أخرى كثيرة: حيث تتطـور «صنعـة الكتـابة» بعـد أن يتعرف المجتمع الكتابة بمدة قصيرة (هـافلوك ١٩٦٣، قارن بهافلوك وهيرشل ١٩٧٨). في هذه المرحلة تعـد الكتابة صنعة يمارسهـا أصحاب المهن، الذين يستأجرهم آخرون لكتابة خطاب أو وثيقـة، على نحو ما يستأجرون عامل بناء لبناء بيـت، أو نجار سفن لبنـاء قارب. وهكـذا كان الأمر في ممـالك أفـريقيا الغـربيـة، مثل مـالي، منـذ القـرون الـوسطى إلى القـرن العشرين (ويلكس ١٩٦٨، جودي ١٩٦٨ب). وفي مرحلة «صنعة الكتـابة «هذه لا يحتاج الفرد إلى أن يعرف القـراءة والكتابة أكثر من حـاجته لمعرفة أي مهنـة أخرى. ولم يتم تجاوز هذه المرحلة في اليونان القديمة إلا قريبا من زمن أفلاطون، بعد أكثر من ثلاثة قرون، من انتشار الكتابة بين السكان اليونان ودخولها في عمليات الفكر بشكل عام والبدء بالتأثير فيها. (هافلوك ١٩٦٣).

وقـد شجعت الخصائص الماديـة لمواد الكتابـة المبكرة على استمـرار ثقافـة الكتّاب الذين يتخذون من الكتـابة مهنة لهم (انظر كلانشي ١٩٧٩، ص ٨٨ - ١١٥، في «تقنيـة الكتابـة»). فبـدلا من الورق المصنـع بأسطح مستويـة، وأقلام الحبر الجاف طـويلة العمر نسبياً، كـانت أدوات الكتابة لـدى الكاتب المبكر أعسر للاستعمال. فلكي يحصل على أسطح للكتابة كان يستخدم قطعا من الطـوب الطيني المبتل بالماء، وجلـود الحيوان (ورق البرشمان أو الـرق) وقد تم تنظيفها من الشحم والشعر، وكانت غـالبا ما تنعم بحجر الخفاف وتبيض بالطباشير، ويعاد إعدادها على نحـو متكرر بكشط نص سابق عنها. أو كان يستخـدم لحاء الأشجـار، وورق البردي (وهـو أفضل من معظم سطـوح

الكتابـة، ولكنه خشن بالقيـاس بما تنتجه التقنيـة العالية)، وأوراقـا مجففة أو غيرها مما يستخـرج من النبات، ورقائق من الشمع ملصقـة على ألواح خشبية كثيرا ما كانت تـوصل بعضها ببعض لتشكل لوحا مزدوجـا ينطوي على نفسه (وكانت ألواح الكتابة المشمعة هذه تستخدم لكتابة الملاحظات، وكان الشمع ينعم مرة ثـانية لاستعماله ثـانية)، والقضبان الخشبيـة (كلانشي ١٩٧٩، ص ٩٥) وغير ذلك من الأسطح الخشبيـة والحجـريــة المتنـوعـة، فلم تكن ثمـة محلات لبيع القـرطاسيـة تقع على زاوية الشـارع، ولم يكن ثمة ورق. وكـانت أدوات الكتابة تضم أنـواعاً مختلفة من المراقم* وريش الأوز، الذي كـان يشق طـوليـا ويسنن مرة بعـد مـرة بما نسميه حتى اليوم «سكينـة القلم» والفـراشي (خـاصـة في آسيـا الشرقيــة)، أو أدوات أخـرى للنقش على الأسطح أو نشر الأحبـار أو الألـوان. وكــانت الأحبـار الســائلـة تخلـط بطـرق كثيرة، وتعـد للاستعمال، في قـرون بقرية مجوفـة (قرون الحبر)** أو في أوعية أخرى مقـاومة للحامض. أما الـريشات، التي كانت شائعة في آسيـا الشرقية، فكانت تبلل وتلمّـس بقطع من الحبر الجاف، كما هو الشأن في الرسم بالألوان المائية.

وكانت مـواد الكتابة هذه تتطلب مهـارات آلية خاصة للتعـامل معها، ولم يتوافر لدى كل «الكتاب» كل هـذه المهارات المتطورة بشكل يتناسب والإنشاء المسهب. وقد جعل الورق الكتابة أسهل من الناحية المادية، لكن الورق الذي كـان يصنع في الصين منذ القـرن الثاني ق.م والـذي انتشر على يد العـرب في الشرق الأوسط حوالي القـرن الثامن من الفترة المسيحيـة، لم يصنع لأول مرة في أوروبا إلا في القرن الثاني عشر.

* المرقم أداة حادة يكتب بها (المراجع).

** هذه ترجمة حرفيـة للكلمة الإنجليزية inkhorns أي المحابـر أو الدويّ (جمع دواة)، ولا أعلم إن كان العرب قد استعملوا قرون البقر محابر (المراجع)

إن عـادة التفكير الشفاهيـة الشـديـدة الرسـوخ، التي تستـدعي التفكير بصوت عال، تشجع على الإملاء، لكن هذا هـو عين ما حدث عندما ظهرت تكنولـوجيا الكتابـة. ففي فعل الكتابة الجسماني يعمل الجسم كلـه - على حد تعبير أوردريك فيتاليس الإنجليزي الذي عاش في العصور الوسطى (كلانشي ١٩٧٩، ص ٩٠) وقـد كان المؤلفـون في العصور الـوسطى في أوروبا كثيرا مـا يوظفـون كتبة لـديهم. وبطبيعة الحال كـان الإنشاء كتـابة، أو تعبير المرء عن أفكاره والقلم في يده، خاصة في الإنشاء القصير نسبياً، يمارس إلى حد ما منذ القدم لكنـه أصبح منتشراً انتشاراً واسعـاً فيما يتصل بالإنشـاء الأدبي وغيره من الإنشاء المطـول في أزمان مختلفة وفي ثقافـات متعددة. وكان هذا لا يـزال نادرا في القرن الحادي عشر في إنجلترا، ولكنه عندما حدث، حتى في مرحلة متأخرة كهذه، لم يحدث إلا في جـو نفسي بلغ من شدة شفاهيته حـداً يصعب تخيله. ويذكر إيدمـر من سانت ألبان Eadmer of St Albans في القـرن الحادي عشر أنه كان يشعر، وهو يؤلف كتـابه، أنه كان يملي على نفسه (كلانشي ١٩٧٩، ص ٢١٨). القديس توماس الأكويني، الذي كان يكتب مخطوطاته بنفسه، كتابه المسمى «الخلاصة اللاهوتية» Summa theologiae[١٣]* في شكل شبه شفاهي، إذ يبـدأ كل جزء أو «مسألـة» بتلاوة الاعتراضات ضـد الموقف الذي سوف يتخـذه توماس، ثم يقرر تـوماس موقفـه، وفي النهاية يرد تـوماس على الاعتراضات بشكل منظم. وكذلك كـان الشاعر القديم حين يـدون قصيدته يتخيل نفسه منشـداً إياها أمام جمهـور. هذا في حين لا نكاد نجد اليـوم روائياً يتخيل نفسه منشداً روايته بصوت عال، وهو يكتبها، برغم أنه قد يكون شديد الحساسيـة في وعيه بـالتأثيرات الصوتيـة للكلمات. ذلك أن الكتـابية العـالية تكرس الإنشـاء المكتوب بحق، الإنشاء الذي يـؤلف فيه الكاتب نصـا يكون

* أي خلاصة اللاهوت (المراجع)

على نحو دقيق نصا، يضع فيه المؤلف أو المؤلفة الكلمات مجتمعة على الورق*. ويعطي هذا الأمر الفكر معالم متمايزة عن تلك التي يتخذها الفكر عندما يقوم على الشفاهية. ولسوف نقول (بل بالأحرى سنكتب) المزيد هنا فيما بعد عن تأثيرات الكتابية في عمليات الفكر.

من الذاكرة إلى السجلات المكتوبة

قد يحدث ألا تقدر ثقافة ما الكتابة تقديراً عاليا، حتى بعد أن تكون قد قطعت هي نفسها شوطاً بعيداً في استخدام الكتابة. وعادة ما يفترض الشخص الكتابي، في الوقت الحاضر، أن السجلات المكتوبة ذات قوة تفوق قوة الكلمات المنطوقة، للدلالة على الأمور التي مضى عليها تاريخ طويل، وبخاصة في المحاكم. أما الثقافات المبكرة التي عرفت الكتابة، ولكنها لم تستوعبها بشكل كامل، فغالبا ما افترضت العكس تماماً. وقد تفاوتت بلا شك درجة المصداقية المسبغة على السجلات المكتوبة من ثقافة إلى أخرى، ومثال كلانشي الدقيق عن تاريخ استخدام الكتابة من أجل الأغراض الإدارية العملية في القرنين الحادي عشر والثاني عشر في إنجلترا (١٩٧٩) يقدم عينة مفيدة عن الحد الذي استطاعت الشفاهية أن تبلغه في استمراريتها في حضور الكتابة، حتى في وسط إداري.

ويجد كلانشي، في الحقبة التي يدرسها، أن «الوثائق لم تكن توحي بالثقة فوريا» (كلانشي ١٩٧٩، ص٢٣٠)، وكان لابد من إقناع الناس بأن الكتابة قد حسنت طرق الحفظ الشفاهية القديمة بدرجة تكفي لتبرير كل المصاريف والتبعات المرهقة التي تتطلبها. وعلى سبيل المثال، كانت الشهادة الشفاهية الجماعية، قبل استخدام الوثائق، شائعة الاستخدام لتحديد سن ورثة

* يفسر الكاتب هنا الكلمة التي استعملها (وترجمها المترجم بـ «يؤلف» وهي Composes ومعناها الاشتقاقي يضع (الكلمات) معاً · com (معاً) + poses (يضع) - (المراجع).

الإقطاعيين. ولفض نـزاع في عام ١١٢٧ حـول ما إذا كـانت رسوم الجمارك في ميناء ساندويتش يجب أن تذهب إلى دير أوغسطين في كانتربيري أو إلى كنيسة المسيح، تم اختيـار هيئة محلفين تكـونت من اثني عشر رجلا من دوفـر واثني عشر من ساندويتش، هم «رجال نـاضجون، حكماء لهم خبرة سنين طويلة، مقبولو الشهادة». ومن ثم أقسم كـل محلف أنه، كما «قد تلقيت من أسلافي، وشـاهـدت وسمعـت من شبـابي»، تكـون الـرسـوم مـن حق كنيسـة المسيح (كـلانشي ١٩٧٩، ص ٢٣٢ - ٢٣٣). هكـذا كان المحلفـون يتـذكـرون في العلن ما كان آخرون قبلهم قد حفظوه.

وهكذا كان الناس يفترضون بدايـة أن الشهود أكثر مصداقية من النصوص لأنه كان يمكن تحديهم، كما كان يمكنهـم أن يدافعوا عن شهادتهم، في حين أن النصـوص لا يمكنها ذلك (وكـان هـذا تحديداً، كما بينـا أحد اعتراضـات أفلاطـون على الكتابـة). وطرق التيقن من صحـة الوثـائق بأخذ على عـاتقها مهمة ابتكـار آليات التحقق من النصـوص إلا أن هذه الطرق تظهـر بأخرة في الثقافـات الكتابيـة، وفي زمن تأخر كثيراً في إنجلترا عنـه في إيطاليـا (كلانشي ١٩٧٩، ص ٢٣٥ - ٢٣٦). وكانت الـوثائق المكتوبـة نفسها غالباً مـوثقة، ليس كتابـة بل من خلال أشياء رمـزية (مثل سكين تربط بـالوثيقة بـرباط من سير الجلد - كـلانشي ١٩٧٩، ص ٢٤). وفي الحقيقة كـان يمكن لـلأشياء الرمزية وحدها أن تؤدي دورهـا بوصفها أدوات لنقل الملكية. ففي حوالي عام ١١٣٠، نقل تومـــاس من موشـامب Muschamps مقاطعته في هيـذرسلو Hetherslaw إلى الـرهبـان في درم Durham عن طريـــق تقديم سيـــفه على مذبـح كنيسـة (كلانشي ١٩٧٩، ص ٢٥). وحتى بعد ظهـــور كتـــــاب Domesday Book (١٠٨٥ - ١٠٨٦) (وهـــــو سجل لمسـح أراضي إنجلترا أنجـزه نـواب وليم الأول في عـام ١٠٨٦) ومـا صحبـه من ازديـاد في التـوثيق

الكتابي، تُبين قصة الإيرل وارين Warrenne كيف أن الحالة العقلية الشفاهية القديمة كانت لا تزال متسلطة، ففي عهد الملك إدوارد الأول (حكم بين ١٢٧٢ و١٣٠٦)، لم يقدم الايرل وارين صاحب الدعوى للقضاة وثيقة تعطيه الحق بالتصرف في ماتحت يده من الأراضي بل «سيفاً قديما صدئاً»، قائلا إن أسلافه قد جاءوا مع وليم الغازي ليستولوا على إنجلترا بالسيف، وأنه سوف يدافع عن أراضيه بالسيف. ويشير كلانشي (١٩٧٩، ص ٢١ - ٢٢) إلى أن القصة مشكوك في صحتها، لما فيها من بعض التعارضات، لكنه يلاحظ كذلك أن تداولها بين الناس يبرهن على حالة عقلية مبكرة، ألفت تقدير قيمة الهدايا الرمزية في الشهادة.

بل لم تكن الوثائق المبكرة لنقل ملكية الأراضي في إنجلترا مؤرخة أصلا (١٩٧٩، ص٢٣١، ٢٣٦ ــ ٢٤١)؛ ويحتمل أن تتنوع أسباب ذلك. ويذهب كلانشي إلى أن أكثر الاسباب عمقا ربما تمثل في أن التاريخ كان يتطلب أن يذكر الكاتب رأيا في موقعه من الزمن (١٩٧٩، ص ٢٣٨)، وهذا كان يدعوه إلى أن يختار بداية مرجعية لكن أي بداية؟ أكان عليه أن يثبت هذه الوثيقة بالإشارة إلى بداية خلق العالم؟ إلى صلب المسيح؟ إلى ميلاد المسيح؟، لقد كان البابوات يؤرخون الوثائق بهذه الطريقة، من ميلاد المسيح. ولكن أكان من الوقاحة أن تؤرخ الوثيقة الدنيوية على نحو ما كان البابوات يؤرخون وثائقهم؟؛ في الثقافات عالية التكنولوجيا اليوم، يعيش كل فرد كل يوم في إطار من الزمن المجرد المحسوب، تفرضه بقوة ملايين من التقاويم المطبوعة، والساعات بأنواعها. أما في إنجلترا في القرن الثاني عشر فلم تكن ثمة ساعات يد، أو ساعات حائط، أو تقاويم مكتب، أو تقاويم حائط.

لم يكن الناس قبل أن تكون الكتابة مستوعبة استيعاباً عميقا من خلال الطباعة يشعرون بأنهم يقعون في كل لحظة من حيواتهم في زمن محسوب من أي

نـوع . وأغلب الظـن أن معظم الأشخـاص في أوروبـا الـوسيطـة أو حتى في أوروبا الغربية في عصر النهضة لم يكونوا يعلمون عادة في أي سنة يعيشون سواء أحسبت هذه من ميلاد المسيح أو أي بداية أخرى في الزمـن. ولماذا يعرفونها؟ وتشهد الحيرة الخاصة بأي بـداية يبدأ منها الحساب على تفـاهة الموضوع. ففي ثقـافة بـلا صحف أو مـواد أخرى مـؤرخـة بشكل عام، وقـادرة على أن تمس الوعي، ماعسى أن تكون الغاية لـدى معظم الناس من معرفة السنة الشمسية الحالية؟ فـالرقم التقويمي المجـرد لن يرتبط بشيء في الحيـاة المعيشة. ولم يكن معظـــم النـــاس يعرفـون، بل هم لم يحاولـوا أن يكتشـــفوا، في أي ســنة شمسية ولدوا.

كـذلك كـانت الوثـائق بـلا شك تعـامل معاملـة الهدايـا الرمـزيـة، مثل السكاكين أو السيوف. وهـذه كان يمكن التعرف عليها من خـلال مظهرها. وفي الحقيقة، كانت الـوثائق كثيرا ما تزيف لتشبه ما كانـت المحكمة تشعر أنه يجب على الوثيقة أن تكـون عليه (مهما بلغ من خطأ ذلك) (كلانشي ١٩٧٩، ص ٢٤٩، مقتبسـا بي. اتش. سـوير). ويشير كـلانشي إلى أن «المزيفين» لم يكونوا أناسا محدودي العدد يقعون خارج حدود مهنة القانون، بل كانوا «خبراء راسخين في قلب الثقافة الأدبية والعقليـة في القرن الثاني عشر.» ومن بين وثائق الإقطاعيات التي منحها إدوارد المعترف*[١٤] الـ ١٦٤ الموجودة الآن، هناك ٤٤ وثيقـة مزيفـة بالتأكـــيد، و٦٤ صحيحـة يقينـاً، بينما يصعب القطع في البقية الباقية.

وكـانت الأخطاء القـابلة لـلإثبـات، الناتجة عن الإجـراءات الاقتصاديـة والقانـونية التي هي شفـاهية في الأساس والتي يـوردها كـلانشي، ضئيلة لأن

* كلمة «المعترف» هنا تقابل the Confessor، وهذا الاصطلاح لا يدل على الاعتراف بالخطايا كما قد يظن، بل هو اصطلاح يدل على قبول الديانـة والالتزام بكل متطلباتها. ولذا فإن أقرب مايمكن أن نترجمه به هو «المؤمن» لتمييزه عن «الشهيد» الذي يقتل من أجل دينه.

الماضي الأكمل لم يكن في متناول الوعي في معظمه. «فالحقيقة المتذكرة كانت .. مرنة وملائمة لعصرها» (كلانشي ١٩٧٩ ص ٢٣٣). ووفقا لما شوهد في أمثلة من نيجيريا وغانا الحديثتين (جودي وواط ١٩٦٨، ص ٣١ - ٣٤)، فإن الأمور التي وقعت في الماضي والتي لم يعد لها أي صلة بالحاضر تسقط في بئر النسيان نتيجة لطبيعة الفكر الشفاهي، والقانون العرفي الذي تسقط منه كل الأمور التي لم تعد مفيدة يلائم عصره على الدوام بصورة آلية، ومن ثم فهو يتصف بالشباب. وقد جعلته هذه الحقيقة يبدو، بصورة متناقضة ظاهرياً، أمرا حتميا وبالتالي قديما جدا (انظر كلانشي ١٩٧٩، ص ٢٣٣). ولذلك يحتاج الأشخاص الذين تكونت رؤيتهم للعالم من خلال قدرة كتابية عالية إلى أن يذكروا أنفسهم بأنه في الثقافات التي تعتمد على الوظيفة الشفاهية لا يتم الشعور بالماضي من حيث هو حقل مجدول، وضعت فيه كميات من «الحقائق» أو نتف من المعلومات التي يمكن إثباتها أو الجدل حولها. إنه حقل الأسلاف، المصدر الفعال لتجديد الوعي بالوجود الحاضر، الذي هو نفسه ليس كذلك حقلا مجدولا، فالشفاهية لا تعرف القوائم ولا الأشكال أو الرسومات التخطيطية.

وقد درس جودي (١٩٧٧، ص ٥٢ - ١١١) الدلالة العقلية للجداول والقوائم، التي يعد التقويم واحداً منها، دراسة تفصيلية. ذلك أن الكتابة تجعل هذه الوسائل ممكنة. وفي الحقيقة، اخترعت الكتابة بمعنى ما وإلى حد كبير لتصنع شيئا مثل القوائم؛ فقد كان معظم الكتابة المبكرة التي نعرفها - أي التي نقشت في الخط المسماري عند السومريين بدءاً من حوالي ٣٥٠٠ ق.م يستخدم لحفظ الحسابات. وفي مقابل القوائم كان الشائع في الثقافات الشفاهية الأولية أن تلجأ إلى السرد، كما في مسرد السفن والقباطنة في الإلياذة (فصل ٢، ٤٦١ - ٨٧٩) ـ وهو ليس سجلا موضوعياً بل عرض عملي في

قصة عن الحرب. ونحن نجد في نص من نصوص التوراة، التي دونت كتابة أشكال فكر لا تزال شفاهية بصورة أساسية، نجد أن مايقوم مقام الجغرافية (تأسيس علاقة مكان بآخر) يتخذ شكل سرد صياغي للأحداث (عدد ٣٣ : ١٦ ومابعدها): «ثم ارتحلوا من برية سيناء ونزلوا في قبروت هتأوة. ثم ارتحلوا من قبروت هتأوة ونزلوا في حضيروت. ثم ارتحلوا من حضيروت ونزلوا في رثمة. .»، وهكذا في عدد كبير من السطور. بل إن سلاسل النسب المستمدة من هذه التقاليد الموضوعة شفاهيا تكون في الواقع سرداً عادياً، فبدلا من استظهار الأسماء، نجد تواليا لتعبير «ولد» فلان فلاناً، وللروايات الخاصة بما فعلوه: وولد لحنوك عيراد. وعيراد ولد محويائيل، ومحويائيل ولد متوشائيل. ومتوشائيل ولد لامك» (تكوين ٤ : ١٨). وهذا الضرب من التجميع مستمد في جانب منه من الحافز الشفاهي إلى استخدام الصيغ، وفي جانب آخر من الرغبة الشفاهية باستغلال التوازن (حيث ينتج تكرار صيغة الفعل الفاعل والمفعول توازنا، يساعد على التذكر، في حين يفشل مجرد توالي الأسماء في تحقيق ذلك)، وفي جانب من الميل الشفاهي إلى الإسهاب (كل شخص مذكور مرتين، بوصفه والداً ومولوداً)، وفي جانب من الميل الشفاهي إلى السرد بدلاً من وضع العناصر جنباً إلى جنب فحسب (فالأشخاص ليسوا مجردين من إمكان الحركة مثل صف من جنود الشرطة بل هم يفعلون شيئا - أي يتوالدون).

ومن الواضح أن هذه الفقرات المأخوذة عن الكتاب المقدس سجلات مكتوبة، ولكنها تأتي من عقلية وتقليد شكلتهما الشفاهية. فهي لا تعطي الشعور بأنها كالأشياء، بل بأنها تركيب جديد للأحداث في الزمن. فالتواليات المقدمة شفاهيا تكون دائما أحداثا في الزمن، لا يمكن «فحصها» لأنها ليست مقدمة في صورة بصرية، ولكنها أقوال مسموعة. وفي الثقافة الشفاهية

الأوليـة، أو الثقافـة التي فيها بقـايا شفـاهية كثيفـة، لا تكون حتى سـلاسل النسب «قـوائم» من المعلومـات بل «ذكرى أغـان تغنى» . أما النصـوص فهي كالأشياء مجردة من الحركة في الفراغ المرئي، خـاضعة لما يدعوه جودي: «إنعام النظر إلى الخلف» (١٩٧٧، ص ٤٩ - ٥٠). ويبين جودي تفصيلا كيف أنه عندما يعرض الأنثربولوجيـون على سطح مكتوب أو مطبوع قوائم أشياء مختلفة عثروا عليهـا في الأساطير الشفـاهية (العشـائر، أقاليم الأرض، أنـواع الريح، إلخ)، فإنهم في الـواقع يشـوهـون العـالم العقلي الـذي حققت فيـه الأسـاطير وجـودها الخاص. فليس الـرضاء الـذي تضفيـه الأساطير في أسـاسه رضـاء «متماسكا» في هيئة جداول.

والقوائم التي هي من هذا النـوع الذي يناقشه جـودي مفيدة بطبيعة الحال إذا كنا على وعي بالتحريف الذي يـدخل بالضرورة مع هذه القوائم. ذلك أن التمثيل البصري للمادة القولية في الفراغ له نظامه الخاص به، له قوانينه الخاصة بالحركـة والبنية. والنصـوص المكتوبـة بالأشكـال المختلفة للخطـوط في العالم بأسره تقرأ على أنحاء متعددة من اليمين إلى الشمال، أو من الشمال إلى اليمين، أو من القمـة إلى القاع، أو بكل هـذه الطرق دفعـة واحدة، كما هـو الحال في كتـابـة الحراثـة Boustrophedon (وهي طريقـة قديمـة للكتابـة، تجري فيها السطور من اليمين إلى اليسار ثم مـن اليسار إلى اليمين على التوالي كمن يحرث الأرض)، ولكن ليس على الإطـلاق، في حدود مـاهـو معلوم، من القـاع إلى القمـة. فـالنصوص تـدمج القـول في الجسم الإنسـاني، حيث تولـد شعـورا بالحاجة إلى عنـاوين «رئيسة» headings في التراكمات المعرفيـة: فالـ «فصل» "Chapter" مشتق من الكلمة اللاتينية Caput، وتعني الرأس (كما في الجسم الإنساني). والصفحات ليس لها «رؤوس» "Heads" فحسب، بل لها «أقدام» "feet"، كـذلك من أجل الهوامش "footnotes". والكاتـب يشير إلى ما ورد

أعلاه(أي سابقا) وأدناه (أي لاحقا) في نص ما عندما يكون المقصود عدة صفحات مرت أو ستأتي. وتستحق دلالة الرأسي والأفقي في النصوص دراسة جدية[١٥]. ويذهب كيركهوف (١٩٨١، ص١٠-١١ في تجارب الطباعة)* إلى أن النمو في منطقة النصف الأيسر من المخ حكم الانتقال التدريجي من حركة الكتابة اليونانية المبكرة من اليمين إلى الشمال، إلى كتابة الحراثة (على نمط طريقة الثور في الحرث، حيث يبدأ السطر من اليمين، ثم يدور حول الركن إلى السطر التالي المتجه إلى اليسار، والحروف مدخلة حسب اتجاه السطر)، إلى حركة الأسلوب العمودي Stoichedon (خطوط رأسية) وأخيرا إلى حركة نهائية من اليسار إلى اليمين على خط أفقي ويمثل كل هذا عالماً له نظام يختلف كل الاختلاف عن أي شيء في العقلية الشفاهية، التي ليس لها سبيل إلى التعامل مع «العناوين الرئيسة» أو الخطية الكلامية. ويطلب من الأبجدية في كل أنحاء العالم، وهي المحول الكفء الصارم للصوت إلى حيز مكاني، أن تؤدي خدمة مباشرة.في ترتيب السلاسل الجديدة المحددة مكانيا فالمواد معلمة بـ أ، ب، ج، وهكذا، لتشير إلى تواليها. حتى القصائد في الزمن المبكر للكتابية كانت تؤلف وفقا للحرف الأول من الكلمة الأولى في سطور تتابع حسب نظام الأبجدية. وهكذا تعد الأبجدية بوصفها سلسلة بسيطة من الحروف جسرا رئيسا بين الذاكرة الشفاهية والذاكرات الكتابية، فبشكل عام يحفظ نظام توالي حروف الأبجدية شفاهة ثم يُستخدم في الاستعادة البصرية للمواد على نطاق واسع، على نحو ما تصنعه الفهارس.

وتمثل الأشكال التخطيطية، التي لا تكتفي بصف عناصر من الفكر في مستوى واحد من المنزلة، بل تصفها وفقا لنظم أفقية ورأسية متقاطعة في آن واحد - تمثل إطارا من الفكر يفوق القوائم نفسها في ابتعاده كثيراً عن

* يقصد الكاتب أنه أطلع على البحث قبل نشره (المراجع).

العمليات العقلية الشفاهية التي من المفترض أن تمثلها هذه الأشكال. ولا يعد الاستخدام الواسع للقوائم، وبخاصة للأشكال التخطيطية، وهو الاستخدام المألوف في ثقافتنا التكنولوجية العالية، نتيجة للكتابة وحسب، بل هو نتاج للاستيعاب العميق للطباعة التي تسهل استخدام الأشكال التخطيطية الثابتة والمحتوية على كلمات واستخدامات إعلامية أخرى للفراغ المحايد تفوق أي شيء يمكن تصوره في اي ثقافة كتابية (أونج ١٩٥٨ ب، ص ٣٠٧ - ٣١٨، وغيرها).

بعض ديناميات النصية

تختلف حالة الكلمات في نص ما اختلافاً تاما عن حالتها في الخطاب المنطوق. وعلى الرغم من أن الكلمات المكتوبة تشير إلى الأصوات، وأنها لا يكون لها معنى إلا إذا أمكن وصلها - ظاهريا أو في الذهن - بالأصوات، وعلى نحو أدق، بالفونيمات التي تحولها إلى رموز، فإنها تظل معزولة عن السياق الكامل الذي تبرز من خلاله الكلمات المنطوقة إلى الوجود. فالكلمة في موطنها الشفاهي الطبيعي تمثل جزءا من حاضر وجودي حقيقي، والقول المنطوق إنما يصدر عن شخص حقيقي حي إلى شخص أو أشخاص آخرين حقيقيين أحياء، في لحظة زمنية بعينها، في موقف حقيقي يتضمن دائما ما يتجاوز مجرد الكلمات. فالكلمات المنطوقة هي دائما تعديلات على موقف يضم أموراً غير الكلام أيضا فهي لا تقوم أبدا بذاتها، في سياق لا يشمل سوى الكلمات.

أما الكلمات في النص فتقف بذاتها. أضف إلى هذا أن من يؤلف النص أو «يكتبه» يكون أثناء إنتاجه منفرداً كذلك. فالكتابة تتمتع بـ «مركزية الأنا» solipsistic[١٦] فأنا أكتب كتاباً آمل أن يقرأه مئات الآلاف من الناس، ولذا

يجب أن أكـون معزولا عن كل أحـد. وفي أثناء قيـامي بكتابـة هذا الكتـاب، تركت على بابي كلمة تقول إنني «بالخارج»* - تركتها على مدى ساعات وأيام، حتى لا يقطع واحد من الناس عليّ خلوتي، ومن هؤلاء أشخاص من المفترض أن يقرؤوا الكتاب.

وفي نّصٍ ما تفتقد الكلمات نفسها الواردة فيـه سماتها الصوتية الكاملة. أما في الكلام الشفـاهي، فلا بد أن تشمل الكلمة هـذا التنغيم أو ذاك كأن تكون الكلمة حيوية، أو مثيرة، أو هادئة، أو ساخطـة أو مذعنة، أو أياً ما كانت، فمن المحال نطق كلمـة ما شفاهة دون أي تنغيم. ويمكن أن تشير عـلامات الترقيم في النص بدرجة أقل إلى نغمة الصوت، فعلامة الاستفهام أو الفاصلة، على سبيل المثال، تدعـو عموما إلى رفع درجة الصـوت قليلا. ويمكن كذلك أن يهيىء لنا التقليد الكتابي، الذي يتبناه نقـاد مهرة ويكيفونه لأغراضهم أدلة أخـرى على التنغيم المطلـوب من خـارج النص لكنهـا ليست أدلـة كـاملـة، فـالممثلون ينفقـون الساعـات لتقريـر كيف ينطقون الكلمات في النص الـذي أمامهـم. فمن الممكن أن يلقي أحد الممثلين فقـرة ما بصـوت جهير، ويلقيها ممثل آخر همسا.

ولا يكـون السيـاق خـارج النص غـائبـاً لـدى القـراء فحسب، بل لـدى الكاتب كـذلك. وافتقاد السياق الـذي يمكن التحقق منه هو عـادة مايجعل الكتابة نشاطاً متعباً إلى حـد يفوق الإلقاء الشفاهي على جمهور حقيقي بكثير. «فجمهور الكاتب هـو دائما جمهور متخيل»(أونج ١٨٧٧، ص ٥٣ - ٨١). والكاتب مطالب بأن يهيىء دوراً يمكن للقراء الغائبين وغير المعروفين غالبا أن

* هـذه الترجمة غير دقيقـة ولو أنها تفي بـالغـرض، فـالكاتب لم يضـع شيئا على بـابـه بل طلب ممن سيجيبون من يسألون عنه بأي شكل من الأشكال أن يقولوا إنه out - أي غير موجود. وهذا التعبير يشبـه قـولك not at home ومعناه في هذا السيـاق: غير مستعد الآن لاستقبال الزوار رغـم معرفة الجميع بأن الشخص المقصود موجود في البيت (المراجع).

يقوموا به، بل إنني عندما أكتب إلى صديق حميم أجد لزاماً عليّ أن أخلق حالة مزاجية له، وأتوقع منه أن يتلبس هذه الحالة. وعلى القارىء كذلك أن يتخيل الكـاتب، ففي الوقت الـذي يقرأ فيـه صديقي خطـابي، ربما كنت في حالـة عقلية تختلف كلية عن حالتي عندما كتبت هذا الخطاب، بل إنني في الحقيقة ربما أكون قـد شبعت موتـاً. ذلك أنه لا يهم لكي ينقل نص مـا رسالتـه ما إذا كان المؤلف ميتاً أو حياً، والكتب الموجودة إلى اليـوم كان قد كتبها في معظمها أموات. أما القول المنطوق فلا يصدر إلا عن الشخص الحي.

ولابـد لي، حتى في يـومياتي المدونـة نفسهـا، الموجهـة مني إليّ، أن اتخيل المخاطب وفي الواقع، تتطلب اليوميات، بشكل ما، الحد الأقصى من عملية تخيل السارد والمخـاطب. فالكتابة هي دائما نـوع من الحديث المحاكى، ولهذا يلـزمني في المذكرات الشخصيـة أن أتظاهـر بأنني اتحدث إلى نفسي. لكني لا اتحدث أبـداً في الحقيقة بهذه الطـريقـة إلى نفسي. بل إنني لم أكن لأستطيع أن أفعل ذلك دون كتابة أو طباعة، والمذكرات الشخصية شكل أدبي جد متأخر، بل إنه لم يكن معروفا حتى القرن السـابع عشر (بورنر ١٩٦٩). ذلك أن نوعية أحـلام اليقظـة التـي تحتل الأنـا المركـز منهـا ويتـم التعبير عنهـا في ألفـاظ، وتتضمنها هذه المذكرات، هي نتاج للوعي بعـد أن شكلته ثقافة الطباعة. ثـم لأي نفس أكتب؟ ألنفسي اليوم؟ أم لنفسي كما أتصورني بعد عشر سنوات منذ الآن؟ أم على نحو ما آمل أن أكون؟ ألنفسي كما أتخيل نفسي أو ربما على نحو ما آمل أن يتخيلني الآخـرون؟ إن أسئلة مثـل هذه يمكن أن تملأ، بل إنها لتمـلأ كتّاب اليوميات بالقلق وتكون في الغالب سببا كافيا يقود إلى عدم الاستمرار في كتابة المذكرات. وهنا لا يعود كاتب اليوميات قادرا على معايشة خياله.

وتمثل الطـرق التي تقوم على تخييل الكـاتب قراءة الجزء الخفي من التـاريخ الأدبي، الـذي يقع في الجزء المكشـوف منـه تـاريخ الأنـواع الأدبيـة وتنـاول

الشخصية والحبكـة. وتمدُّ الكتابة في الأزمنـة المبكرة القـارىء بما يعينه على أن يتخيل لنفسـه مكاناً في النص، فهـي تقدم مادة فلسفيـة في شكل محاورات، مثل محاورات سقراط التي كتبها أفلاطون، والتي تمكن القارىء من أن يتخيل نفسه مسترقا للسمع، أو تقدم الإبيزودات*(١٧) episodes التي ينبغي تخيلها كما لـو كـانت تحكي لجمهـور حي في أيـام متتابعـة. وفيما بعـد، في العصـور الوسطى، سوف تقدم الكتابة نصوصا فلسفية ولاهوتية في شكل الفنقلة(١٨)، أي في شكل اعتراض ورد على الاعتراض، بحيث يستطيع القـارىء أن يتخيل مجادلة شفـاهية. وسـوف يزود بـوكاشيـو وتشوسر القـارىء بمجموعـات من الرجـال والنساء يكون قصصا لبعضهم البعض، بمعنى أنهم يحكـون «القصة الإطار»، بصـورة تعين القارىء على أن يتظاهـر بأنه أحد الصحبـة المستمعة. ولكن مَن المتحـدث في الزهـو والتعصب Pride and Prejudice أو في الأحمر والأسود Le Rouge et Le noir، أو في آدم بيد Adam Bede؟ ولمن يتحدث؟. فروائيو القرن التاسع عشر ينغمون مُحرجين عبارة: «أيها القارىء العزيز»، مراراً وتكـراراً، ليذكـروا أنفسهم بأنهم لا يحكون القصـة بل يكتبون قصـة، يواجـه إزاءهـا كل من المؤلف والقـارىء صعـوبـة في أخـذ مكـانـه. لقـد نضجت الديناميات النفسية للكتابة ببطء شديد في السرد القصصي.

ثم مـاذا يتوجب على القـاريء أن يتخيل نفسه عليـه في رواية Funnegans Wake مأتم فينيجن؟ إن قصاراه أن يكون قارئا فحسب، ولكن من نوع خيالي خاص، لكن معظم القراء في الإنجليزيـة لا يستطيعون أن يجعلوا أنفسهم قراء من نوع القـارىء الذي يتطلبـه جويس، أو قل إنهم يـرفضون ذلك، في حين يحضر بعضهم فصولا في الجامعـة ليتعلموا كيف يكيفون أنفسهم خيـاليا على

* لفظها الصحيح بـالإنجليزية هـو بالسين وليس بالزاي، ولكن في المقـابلات العربيـة التي وضعها المترجم في حـاشيتـه مـايغني عن هـذه الكلمـة التي ليست هي بـالمصطلح الفني الخطير أصـلا (المراجع)

طريقة جويس. وعلى الرغم من أن نص جويس نص شفاهي للغاية بمعنى أنه من الممكن قراءته بصوت عال، فإن الصوت وسامعه لا يندرجان في أي موقف حياتي واقعي، بل في الموقف التخيلي لمأتم فينيجن، التي لم تصبح قابلة للوجود إلا بسبب الكتابة والطباعة اللتين سبقتاها. فرواية مأتم فينتجن أنشئت كتابة، ولكن لتطبع إذ من المحال حقا إعادة نسخها على نحو صحيح بخط اليد، وذلك بسبب خصوصية تهجئتها واستعمالاتها، فليس ثم محاكاة بالمعنى الأرسطي، إلا على نحو ساخر. والكتابة في الواقع هي منبت السخرية، ولسوف تتعمق السخرية مادامت الكتابة والطباعة باقيتين (اونج ١٩٧١).

البعد والدقة واللهجات المكتوبة، والمعجم الضخم

تُطَور عملية الإبعاد التي تحققها الكتابة نوعاً جديداً من الدقة في التعبير اللفظي، وذلك بإزالته من ثراء السياق الوجودي المضطرب الذي يوجد الجانب الأكبر من التعبير الشفاهي فيه. ويمكن أن تكون أشكال الأداء الشفاهي مؤثرة بحكمتها الجماعية، المفرغة في أسلوب فخم، سواء أكانت مطولة، كما في السرد المألوف، أم مختصرةً وسائرة، كما في الأمثال. ومع ذلك فالحكمة لابد أن تتعامل مع سياق اجتماعي كلي وغير قابل نسبياً للانتهاك، ذلك أن الدقة التحليلية لا تتوسم في اللغة والفكر في حالة استخدامها استخداماً شفهياً.

لا شك أن كل لغة وفكر هما إلى حد ما ظاهرة تحليلية تفتت اتصال التجربة الكثيف وما دعاه وليم جيمس «بالخليط المدوي الكبير» إلى أجزاء تتفاوت في انفصالها بعضها عن بعض، وإلى وحدات دالة. لكن الكلمات المكتوبة تشحذ التحليل، لأنها يُطلب منها أن تصنع ماهو أكثر. فلكي

تـوضح نفسك دون إشـارة، أو تعبير بـالوجـه أو تنغيم بـالصـوت أو مستمع حقيقي، عليك أن تتنبأ بحذر بكل المعاني الممكنة التي يمكن أن تحملها عبارة ما لأي قارىء ممكن في أي موقف ممكن، وعليك أن تجعل لغتك فاعلة بحيث تصبح واضحة تماما بذاتها، دون سياق وجودي يضمهـا: إن الحاجة إلى هذا الحذر الشديد تجعل الكتابة عذابا كما يعرف من يمارسها عادة.

ومايدعوه جودي (١٩٧٧، ص ١٢٨) «إنعام النظر إلى الخلف» يجعل من الممكن في الكتـابـة التخلص من التنـاقضـات (جـودي ١٩٧٧، ص ٤٩ - ٥٠)، كما تمنح المفاضلـة بين الكلمات، وفقا لعمليـة انتخاب تأمليـة، الفكر والكلمات قدرات جديـدة على التمييز بين الأشياء، أما في الثقافـة الشفاهية، فنجد أن تدفق الكلمات، وفيض الفكـر المصاحـب، والغزارة Copia التي دافع البـلاغيـون عنهـا في أوروبـا منـذ العصر الكـلاسيكي القـديم إلى عصرالنهضة، نجـد أن هذه الأشياء تميل إلى التحكـم في التناقضات بتبريـرها glossing them over ـ والاشتقـاق هنا من glassa، أي لسان، فكأننا نلسنها من جـديد tonguing' them over . أما مع الكتـابة، فما أن «تنطق» الكلمات أو قل «تنطلـق» إلى الخارج وتـدون على السطح، حتى يمكـن تنحيتهـا، ومحوها، وتغييرهـا. وليس ثم مقابل لهذا في الأداء الشفـاهي، حيث لا سبيل لمحو كلمة منطوقة، فالتصحيحات لا تزيل سوء التعبير أو الخطأ؛ فقصاراها أن تردف الخطأ بـالإنكار والترقيع. وهـذا الترقيع أو الـ bricolage الذي يـراه ليفي شتراوس (١٩٦٦، ١٩٧٠) من خصـائص أنماط الفكـر «البـدائي» أو «المتوحش» يمكن النظر إليه هنـا على أنه صادر عن الموقف العقلي الشفاهي. وإذن فـالتصحيحـات في الأداء الشفاهي تميـل إلى أن تكون سلبيـة الأثـر وأن تجعل من المتكلم غير مقنع. ولهذا فإنه لا يلجأ إليها إلا عند الضرورة القصوى أو يتجنبها كلية. بينما يمكن في حـالة الكتابة إجـراء التصحيحات على نطاق واسع، وأنى للقارىء أن يعرف أنها أجريت؟

ولا شك أن هذا الإحساس بضرورة توخي الدقة في التعبير والتحليل، وهو الإحساس الـذي توجـده الكتابة أصـلا فينا وتجعلـه جزءا من طـرق تفكيرنا، يمكن أن يؤثر في الكلام - بل يؤثر فعـلاً. وعلى الرغم من أن فكر أفلاطون قد صيغ في شكل محاورات، فإن دقته الشديدة تعود إلى تأثير الكتابة في العمليات العقليـة، لأن هذه الحوارات هي في الحقيقـة نصوص مكتـوبة. وهي تتحـرك جـدليا، خـلال نص صيغ كتـابـة في شكل محاورة، نحـو الوضـوح التحليلي للموضـوعات التي ورثهـا سقراط وأفلاطـون بشكلها الشفـاهي المسرود الذي يغلب عليه طابع «الكلية» ويفتقر إلى التحليل.

تناول هافلوك في كتـابه المفهوم اليوناني للعدل: من ظلـه عند هومروس إلى حقيقتـه عنـد أفـلاطون (١٩٧٨أ) الحركـة التي وضعهـا عمل أفـلاطـون على المحك، فليس هناك مما نجده في محاولة أفـلاطون التحليلية للإمساك بمفهوم العدل المجـرد ما لـه مثيل في أي من الثقافـات الشفاهيـة الخالصة المعـروفة. وبـالمثل، فإن النفـاذ البـارع إلى لب الموضوعـات ونقـاط ضعف الخصـوم في خطب شيشرون هو ثمرة لنشاط العقل الكتابي، برغم أننا نعرف أن شيشرون لم ينشىء خطبه كتابة قبل أن يلقيها، بـل كتبها فيما بعد في صورة النصوص التي نعـرفها الآن (أونج ١٩٦٧ ب، ص ٥٦ - ٥٧). أمـا المجـادلات الشفاهيـة ذات التحليـلات المرهفة في أروقـة جـامعات العصـور الـوسطى وفي التقاليـد المدرسيــة المتأخـرة حتـى العصر الحالي (أونج ١٩٨٠، ص ١٣٧ - ١٣٨) فكـانت نتاج عقـول شحذتهــا كتابــة النصـوص وقراءتها والتعليق عليهـا شفاهة وكتابة.

وتجعل الكتـابة عملية الاستبطـان أشد قـدرة على البيان من خـلال فصل العارف عن المعروف (هافلـوك ١٩٦٣)، كما تجعل النفس منفتحة على نحو لم يحدث أبداً من قبل، ليس فحسب على العالم الموضوعي الخارجي المتميز عنها

كل التميـز، بل كـذلك على النفس الـداخلية التي يقف هـذا العـالم في مواجهتهـا، فمن شأن الكتابة أن تجعل التقاليـد الدينية الاستبطانيـة العظيمة مثل البوذية، واليهودية، والمسيحية، والإسلام، أمراً ممكناً. وكل هذه التقاليد لها نصـوص مقـدسـة. وقـد عـرف الإغـريـق القـدمـاء والـرومـان الكتـابـة واستخدمـوها، وبخاصـة الإغريق، للتـوسع في المعرفة الفلسفيـة والعلمية. ولكنهم لم يطوروا نصوصا مقدسة يمكـن مقارنتها بنصوص الفيدا أو العهدين القديم والجديد أو القرآن، وفشلت ديانتهم في تأسيس نفسها في أعماق النفس التي انفتحت أمامهم على يد الكتابة. وقد أصبحت هـذه الديانة مصدراً أدبيا مغرقـاً في القدم تفيد منه طبقـة المثقفين من أمثال أوفيد، وإطـاراً من الطقوس الخارجية، التي ينقصها المعنى الشخصي الملح.

ومن شأن الكتابة أن تطور في اللغة شفـرات متميزة من الشفرات الشفاهية في اللغة نفسها. وقد ميز بازل برنشتاين (١٩٧٤، ص ١٣٤ - ١٣٥، ١٧٦، ١٨١، ١٩٧ - ١٩٨) بين «الشفـرة اللغـويـة المحدودة» أو «اللغـة العـامـة» للهجات إنجليزية الطبقـة الدنيا في بريطانيا، و«الشفـرة اللغوية المحكمة» أو «اللغة الخاصـة» للهجات الطبقـة المتوسطة والعليـا. وكان والت وولفـرام قد لاحظ في وقت سابق فـروقا كالتي لاحظهـا بين الإنجليزية الأمريكيـة السوداء والإنجليزية الأمريكية الفصحى. ويمكـن للشفرة اللغوية المحدودة أن تصل في قدرتها على التعبير إلى مستـوى لا يقل عن مستوى تعبيرية الشفـرة المحكمة ودقتهـا في السياقـات المألـوفة والمتـداولـة بين المتكلم والسامع. لكن الشفـرة اللغويـة المحدودة هـذه لن تجدي في التعامل مع غير المألـوف تعامـلا تعبيريا دقيقـا، في حين تكون الحاجـة إلى الشفرة المحكمـة مطلقة. ومن الـواضح أن الشفرة اللغـوية المحدودة شفاهيـة إلى حد بعيد في أصلها واستخـدامها، وأنها تعمل، مثل الفكـر والتعبير الشفاهيين عمـوماً، في حـدود السياق، وتكـون

قريبة من عالم الحياة الإنساني: وقد وجد برنشتاين أن المجموعة التي تستخدم هذه الشفرة كانت تتكون من «المراسلين» أو «الفراشين»، الذين لم يتلقوا تعليماً ثانوياً. وكان تعبيرهم أشبه بالصيغة، فهو يسلك الأفكار بعضها مع بعض، لا في أنساق مختارة في عناية، بل «كما لو كانت خرزات في إطار» (١٩٧٤، ص ١٣٤) - على نحو ما نعرفه من النمط القائم على الصيغة، والتجميع في الثقافة الشفاهية. أما الشفرة المحكمة فتتكون بالضرورة نتيجة للكتابة، ثم يكون الإحكام الكامل فيها عن طريق الطباعة. والمجموعة التي وجد برنشتاين أنها تستخدم هذه الشفرة كانت من أبناء المدارس الست العامة الرئيسة في بريطانيا، التي تقدم أكثر برامج التعليم كثافة في القراءة والكتابة (١٩٧٤، ص ٨٣). والشفرات اللغوية «المحدودة» و«المحكمة» لدى برنشتاين يمكن أن نعيد تسميتها بالشفرات القائمة على الشفاهية وعلى النصوص على التوالي. وقد أوضح أولسن (١٩٧٧) كيف تحيل الشفاهية المعنى إلى السياق في معظمه في حين تركز الكتابة المعنى في اللغة نفسها.

والكتابة والطباعة تطوران أنواعا خاصة من اللهجات. ومعظم اللغات لم تدون على الإطلاق، على نحو ما رأينا في بداية الفصل الأول، ولكن بعض اللغات - أو قل اللهجات أخذت تعتمد اعتمادا هائلا على الكتابة. وكما حدث في إنجلترا أو ألمانيا أو إيطاليا، حيث توجد مجموعة من اللهجات، فإن إحدى اللهجات الإقليمية تطورت كتابياً بصورة تفوق كل ماعداها، لأسباب اقتصادية، أو سياسية، أو دينية، أو غيرها، فأصبحت لغة قومية في نهاية المطاف، وقد حدث هذا في إنجلترا لإنجليزية الطبقة العليا في لندن، كما حدث في ألمانيا للألمانية العالية (ألمانية المرتفعات الواقعة في الجنوب)، وكما حدث في إيطاليا للهجة توسكانا. وفي حين أنه من المحقق أن هذه اللهجات كانت جميعا في الأصل إقليمية أو طبقية أو كلتيهما معا، فإن مكانتها من حيث

هي لغـات وطنية خـاضعـة للكتابـة ، جعلت منهـا أنـواعا من اللهجـات أو اللغـات متميزة عن تلك التي لم تكن مكتـوبة على نطـاق واسع . وكما أوضح جوكسمان (١٩٧٠ ، ص٧٧٣ - ٧٧٦)، كـان على اللغة الوطنية المكتـوبة أن تعزل من أساسها اللهجي الأصلي ، وأن تهمل أشكالا لهجية بعينها ، وأن تطور طبقات متنوعة من المفردات من مصادر ليست لهجية على الإطلاق ، وأن تطور كذلك بعض خصوصيات نحـوية . وقد أحسن هيوجن (١٩٦٦ ، ص ٥٠ - ٧١) عندما أطلق على هـذا النوع من اللغة المكتوبة الـراسخة مصطلح «لهجة مكتوبة» grapholect .

وقد تطـورت لهجة مكتـوبة حـديثة «كـالإنجليزيـة» - إن شئنا استخـدام مصطلح بسيط شائع للدلالة على هذه اللهجـة المكتوبة - نتيجة جهود دامت قرونا . ويبدو أن هذه الجهود بدأت على أشدها في عهد هنري الخامس في دائرة السجـلات العامـة (رتشردسن ١٩٨٠) . ثم على أيـدي المنظرين والنحـويين وواضعي المعـاجم المؤصِّلين ، وغيرهم . وقـد سُجلت على نحـو هائل كتـابـة وطباعة ، وصارت الآن على الحسـابات الآلية بحيث يستطيع أولئك المتمكنون في اللهجـة المكتـوبـة اليـوم أن يقيمـوا اتصـالاً سهـلاً ، لا مـع مـلايين من الأشخاص الآخرين فحسب ، بل كذلـك مع فكر القرون الماضية ، وذلك لأن اللهجات الأخرى لـلإنجليزية ، مثلها مثـل آلاف اللغات الأجنبية ، مفسرة في هذه اللهجـة المكتوبـة . وبهذا المعنى تتضمن اللهجـة المكتوبة كـل اللهجات الأخرى ، فهي تشرحهـا على نحو لا تستطيع هذه اللهجات شرح نفسهـا به . وتحمل اللهجة المكتـوبة آثـار ملايين العقول التي استخـدمتها لتتـداول وعيها بعضهـا مع بعض . وقـد نفذ إليهـا قـدر هائل من المفـردات ، من المحـال أن تستوعبه لغة شفاهية . وهذا معجم وبستر الدولي الثالث الجديد ١٩٧١ يذكر في مقـدمته أنـه كـان يمكن أن يتضمن «أضعافـاً مضـاعفة» من المفـردات ،

إضـافـة إلى الـ ٤٥٠ ألف كلمـة التـي يتضمنهـا في الـواقع فإذا افترضنـا أن «أضعافاً مضاعفة» يجب أن تعني على الأقل ثلاثة أضعاف، وبتدوير الأرقام* نستطيع أن نفهم أن المحـررين كـان لـديهم تحت أيديهم سجل بما يـربـو على المليـون ونصف المليون من الكلمات الإنجليـزيـة المستعملة في كتب أو وثـائق مطبوعة. أما اللغات الشفاهية واللهجات الشفاهية فقادرة على تدبر أمرها بما لايزيد على خمسة آلاف كلمة أو أقل.

إن ثـراء المفردات في اللهجـات المكتـوبة يبـدأ مع الكتـابة، لكنـه يكتمل بالطبـاعة. ذلك أن مصادر اللهجة الكتـابية الحديثة متاحـة على نطاق واسع من خلال المعـاجم. وثمة قوائم للمفـردات محدودة ومتنوعـة، ترجع إلى زمن جد مبكر في تاريخ الكتابة (جودي ١٩٧٧، ص ٧٤ - ١١١)، ولكن إلى أن تأسست الطبـاعـة واستقرت لم تكن هنـاك معـاجم تأخـذ على عاتقهـا وضع تعريفـات تعميمية شاملـة للكلمات المستخدمـة في أي لغة. ومن السهل على المرء أن يفهم السبب في هذا إذا فكر فيما سـوف يحدث إذا نحن شرعنا في صنع عشرات من النسخ الصحيحة نسبيا بخط اليـد من معجم وبستر الثالث، أو حتى من معجم وبستر الجامعي الجديد الذي يصغر الثالث بكثير. إن معاجم مثل هذه تبعـد عن عالم الثقافـات الشفاهيـة بسنوات ضوئيـة. ولا شيء أكثر لفتا للنظر من هذا يلخص كيف أن الكتابة والطباعة تغيران حالات الوعي.

وحيثما توجـد اللهجات المكتـوبة، يُفسَّر النحـو والاستخدام «الصحيح» تفسيرا عامـا بوصفهما نحوا للهجة المكتـوبة نفسها ولاستخدامهـا، مع إقصاء النحو الاستخدام في اللهجات الأخرى. والأسـس الحسية لمفهوم النظام نفسه هي إلى حـــد كبير أسـس بصريـــة (أونج ١٩٦٧ ب، ص ١٠٨، ١٣٦ -

* لا أظننا نتحدث في العربية عن تدوير الأرقام rounding out the figures بل عن تقريبها، بمعنى الاكتفاء بالمئات أو الآلاف أو الملايين دون اعتبار الوحدات التفصيلية (المراجع).

١٣٧)، ويشجع كون اللهجة المكتوبة مكتوبة أو، بالأحرى، مطبوعة، على خلع قوة معيارية خاصة عليها، تعمل على حفظ اللغة وفقا للنظام. ولكن عندما تظهر لهجات أخرى للغة ما بجانب اللهجة المكتوبة، متميزة في نحوها عن نحو هذه اللهجة المكتوبة، فلا يعني هذا أنها «تلحن»، بل يعني أنها تستخدم نحواً مختلفاً. ذلك أن اللغة بنية، ومن المحال استخدام لغة دون قواعد. وفي ضوء هذه الحقيقة، يتفق اللغويون اليوم على أن كل اللهجات متساوية، بمعنى أنه ليس لواحدة منها قواعد «أصح» من قواعد الأخرى. غير أن هيرشي (١٩٧٧، ص ٤٣ - ٥٠) يبين أنه ليس ثمة من لهجة من لهجات الإنجليزية أو الألمانية أو الإيطالية، على سبيل المثال، لها ما للهجة المكتوبة من مصادر تغنيها، ولذا فإن الإصرار على أنه ليس من المهم كثيراً لمتكلمي هذه اللهجات أن يتعلموا اللهجة المكتوبة التي لها من مصادر الاغتناء ماهو أضخم بكثير مادامت لهجاتهم ليس فيها ما يعيبها - هذا الإصرار يشكل سياسة تعليمية سيئة*.

الخطابة والأماكن: تفاعلات

هناك تطوران أساسيان خاصان في الغرب ينتجان عن تفاعل الكتابة والشفاهة ويؤثران فيه. وهذان هما الخطابة الأكاديمية واللاتينية العالية.

وقد لاحظ سي. إس. لويس في المجلد الثالث من تاريخ أكسفورد للأدب الإنجليزي أن «الخطابة هي أعظم حاجز بيننا وبين أسلافنا» (١٩٥٤، ص٦٠). ولويس يحترم ضخامة الموضوع بأن يرفض تناوله، برغم صلته المباشرة الواسعة بالثقافة في كل العصور، على الأقل حتى عصر

* قارن العربية الفصحى (= لهجة مكتوبة= grapholect) باللهجات العربية المحلية (dialects) - (المراجع).

الـرومانسيـة (أونج ١٩٧١، ص ٢١ - ٢٢، ٢٥٥ - ٢٨٣). كانت دراسـة الخطابة السائدة في كل الثقافات الغربيـة حتى ذلك الوقت قد بدأت بوصفها أساس التعليم والثقافة اليونانية القديمة. ففي اليونان القديمة، كانت دراسة «الفلسفة»، كما مثلها سقراط، وأفلاطون، وأرسطـو، برغم نتائجها الغنية فيما بعد عنصراً ثـانويا نسبياً في الثقـافة اليونـانية ككل، لا ينافس الخطابـة مطلقا سواء في عـدد ممارسيهـا أو في آثارهـا الاجتماعية الفـورية (مـارو ١٩٥٦، ص ١٩٤ - ٢٠٥) على نحو ما ينبئنا مصير سقراط غير السعيد.

كـانت الخطـابـة في الأصل فن الكـلام أمـام النـاس، أي فن الخطـاب الشفـاهي، من أجل الإقنـاع (بمعنى بلاغـة المجـادلـة ومحاكمة الأمـور)، أو لعرض الأفكار أو المعلومات (بمعنى البلاغة الاستعراضية). والأصل اليوناني rhetor، أي خطيب، يرجع إلى الأصل نفسه الذي ترجع إليه الكلمة اللاتينية orator، ويعني هذا الأصل خطيبا يخاطب الناس. ومن المنظورات التي فصل هافلوك القول فيها يتضح أن التقليد الخطابي كان يمثل العالم الشفاهي القديم بمعنى عميق للغاية، وأن التقليد الفلسفي كان يمثل البنيات الكتابية الجديدة للفكر. وكان سي. إس. لويس، مثله مثل أفـلاطون، يدير ظهره من غير أن يدري ـ في الواقع - للعـالم الشفاهي القـديم. فالالتزام الـواضح أو الضمني بـالدراسـة الـرسمية والممارسـة الرسميـة للخطـابة، عبر القـرون، حتى عصر الرومـانسية (عنـدما تحول اتجاه الخطابـة بلا رجعـة إن لم يكن كلية، من الأداء الشفاهي إلى الكتـابة)، كـان هذا الالتـزام مؤشراً على كميـة الشفاهيـة الأولية المتبقية في ثقافة ما (أونج ١٩٧٠، ص ٢٣ - ١٠٣).

كان الإغريق في عصر هومروس وما قبله، مثلهم مثل الشعوب الشفاهية، يمارسـون الخطابـة أمـام النـاس بمهارة عظيمـة، وذلك قبل وقت طـويل من صيـاغتهـا على شكل «فن» للخطـابة، أي إلى جملـة من المبـادىء العلميـة،

المتسلسلة، التي تفسر مكونات الإقناع اللفظي وتشجعه . ومثل هذا «الفن» مقدم في فن الخطابة لأرسطو (techne rhetorike) . أما الثقافات الشفاهية، كما قد رأينا، فلا يمكن أن يكون لديها «فنون» من هذا النوع المنظم علمياً. كذلك لم يكن أحد ليستطيع، بل لا يستطيع أحد في الواقع أن يستظهر رسالة مثل فن الخطابة لأرسطو ارتجالا، على نحو ما كان المرء في الثقافة الشفاهية مطالبا به إذا كان لهذا النوع من الفهم أن يتحقق. ذلك أن المنتجات الشفاهية المطولة تتبع أنماطا أشد اعتمادا على التراكم وأقل اعتماداً على التحليل، أما «فن» الخطابة، فكان، برغم اهتمامه بالكلام الشفاهي، مثل «فنون» أخرى، نتاجا للكتابة.

ومن المحتمل أن يكون رد فعل الأشخاص المنتمين إلى الثقافة ذات التقنية العالية، الذين يصبحون على وعي بأدب الماضي الذي تناول الخطابة منذ العصر الكلاسيكي القديم إلى العصور الوسطى، وعصر النهضة، حتى عصر التنوير (انظر مثلا كينيدي ١٩٨٠، ميرفي ١٩٧٤، هاول ١٩٥٦، ١٩٧١)، والذين هم على وعي بالاهتمام العالمي الذي يشبه الهوس بالموضوع عبر العصور، وبكم الوقت الذي أنفق في دراسته، وباصطلاحاته الهائلة المعقدة التي وضعت لتصنيف مئات من أشكال الكلام في اليونانية واللاتينية - antinomasia أو pronominatio أو paradiastole أو anti - categoria, dis- tinctio أو accusatio concertativa وهكذا (لانهام ١٩٦٨، سونينو ١٩٦٨) - من المحتمل أن يكون رد فعلهم أن يقولوا: «يا له من ضياع للوقت! ولكن الخطابة لدى مستكشفيها أو مخترعيها الأُوَل، سفسطائيي اليونان في القرن الخامس، كانت شيئا رائعا. فلقد زودتهم بأساس منطقي لما كان عزيزاً على قلوبهم، ألا وهو الأداء الشفاهي المؤثر الذي كان في الكثير منه أقرب إلى الاستعراض، ذلك الشيء الذي قد كان جزءا إنسانيا متميزا من الوجود

الإنسـاني على مـدى عصور طـويلـة، ولكنـه - قبل الكتابـة - لم يكن ممكنـاً التأهب له أو تفسيره .

وقـد احتفظت الخطـابة بكثير مـن الشعور الشفـاهي القـديم بأن الفكـر والتعبير يقومـان أساساً على المخـاصـمة والصيغ . ويتضح ذلك فيمايقـوله فن الخطــابـة عن «الأمــاكن» (أونج ١٩٦٧ب، ص ٥٦ - ٨٧، ١٩٧١، ص ١٤٧ - ١٨٧، هـاول ١٩٥٦، كلمـة places في الفهـرس). فقـد افترضت تعـاليم فن الخطابـة، بما كـان لها من تراث قـام على الجدال والمخاصمـة، أن الهدف من أنواع الخطـاب كلها، هو البرهنـة، بصورة أو بأخـرى، على مسألة من المسائل أو تفنيـدها ضد خصم مـا . وكان تطوير مـوضوع ما يعـد عملية «ابتكار» أو اكتشاف لتلـك الأفكار القابلة للتطبيق على الحالة الـراهنة من بين كل تلك الأفكـار التي كان الآخـرون يلجأون إليها على الـدوام . وكانت هـذه الأفكار تعد راسخة Seated (مصطلح كوينتليان)[١٩] في «الأماكن» (topoı في اليونـانية و loci في اللاتينية)، وكثيرا ما كــان يشــار إليهــا بتعبيــر loci communes أي الملاحظــات المبـذولـة* عنـدما كـان يظن أنها مصـدر للأفكار العامة في أي مسألة أو موضوع .

ومنذ زمن كوينتليان على أقل تقدير، صارت عبارة loci communes تدل على معنيين مختلفين . فأولا، كــانت تشير إلى «مــواضع» الأفكــار وكأنها «عنــاوين» مجردة بلغــة اليــوم، مثل التعــريـف، والسبب، والنتيجــة، والمتعارضــات، والمتشابهات، وهكذا (وقـد تنوعت هذه التشكيلـة من مؤلف إلى آخر) . ذلك أنه عند الحاجة إلى تطويـر «برهان» - أو كما نقول هذه الأيام، إلى تطويـر خط من التفكير - في أي موضوع، مثل الـوفاء، أو الشر، أو ذنب متهم إجرامي، أو الصداقة، أو الحرب أو أي موضوع مهما كان، يستطيع المرء

* الكلمة الأصلية هنا هي Commonplaces التي تحتفظ بكلمة places في بنيتها (المراجع) .

دائما أن يجد شيئا يقـوله بتعـريف الموضـوع، والنظر إلى الأسبـاب، والنتائج، والتعـارضـات، وكل مـا إلى ذلك. وهــذه العنـاوين يمكن أن يطلق عليهـا «الملاحظـات المبذولـة التحليلية». وثـانيا دلت الـ loci communes أو الملاحظات المبـذولة على مجموعات من الأقـوال (أو من الصيغ، في الواقع) في الموضوعـات المتعددة - مثل الـوفاء، التـدهور، الصـداقة، أو كـائناً مـا كان الموضـوع - التي يمكن أن تدخل في عمليـة صنع الخطابـة أو الكتابـة. وبهذا المعنى يمكن أن يطلق على الــ loci communes اسم «الملاحظـات المبذولـة التراكمية». ومن الواضح أن كلا النـوعين من الملاحظات المبذولة، التحليلية منهـا والتراكمية، قـد احتفظ بحيويـة الشعـور الشفاهي القـديم إزاء التفكير والتعبير المصنوعين أساسا من مواد صيغية أو ثابتة، موروثة من الماضي. وقولنا هذا لا يعني أننـا فسرنا المذهب المعقد كلـه، وهو المذهب الذي كـان جزءا لا يتجزأ من فن الخطابة الهائل.

وتقوم الخطابة بطبيعة الحال في الجوهر على التعارض (دوران ١٩٦٠، ص ٤٥١، ٤٥٣ - ٤٥٩)، وذلك لأن الخطيب يتكلـم على الأقل في مــواجهــة خصــوم ضمنيين. كما أن الخطــابـة ذات جــذور خصـامية عميقــة (أونج ١٩٦٧ب، ص ١٩٢ - ٢٢٢، ١٩٨١، ص ١١٩ - ١٤٨). وقد ميز تطور التقليد الخطـابي الواسع الغرب، وكان كـذلك مرتبطاً، سـواء بما هو سبب أو نتيجـة أو كـلاهما، بـالميل لـدى الإغــريق ومقلـديهم الثقـافيين إلى تضخيم التعـارضـات إلى الحد الأقصى، في عالم العقـل وخارجـه، في حين أن الهنـود والصينيين، كـانـوا يميلـون إلى التقليل منهـا بانتظـام (لـويـد ١٩٦٦ أوليفـر ١٩٧١).

ومن العصر القـديم اليونـاني فصاعـداً، أعطت سيطرة الخطـابة في البيئـة الأكاديمية في أرجـاء العالم الكتابي انطباعاً حقيقيا وإن كـان غالبا غير محدد،

بأن الخطابة كانت النموذج لكل تعبير لفظي، واحتفظت بالحدة الخصامية للخطاب إلى درجة أعلى مما نألفه هذه الأيام. وكثيرا ما كان الشعر نفسه عنصراً من عناصر الخطابة الاستعراضية، وكان مجال اهتمامه يعد محصورا أساساً في المدح أو الهجاء (على نحو ماهو عليه الشعر الشفاهي، أو حتى المكتوب، إلى اليوم).

كان معظم الأسلوب الأدبي في أنحاء الغرب حتى القرن التاسع عشر تشكله البلاغة الأكاديمية، بطريقة أو بأخرى، باستثناء واحد بارز، هو الأسلوب الأدبي لدى المؤلفات الإناث، فمن بين النساء اللاتي أصبحن كاتبات لهن أعمال منشورة، على نحو ما حدث لكثير منهن منذ سنة ١٦٠٠ فصاعداً، لم تتلق أية امرأة منهن تقريباً مثل هذا التدريب. ذلك أنه في العصور الوسطى وما بعدها، كان تعليم البنات مكثفا في كثير من الأحيان، وكان يخرج مديرات مؤهلات للمنازل، التي كان يحتوي الواحد منها أحيانا على خمسين إلى ثمانين شخصا، وهو حجم كثيرا ما كان يجعل البيت أشبه بالمصلحة التجارية (ماركهام ١٦٧٥، العنوان)، لكن هذا التعليم لم يكن يُكتسب في المؤسسات الأكاديمية، التي كانت تعلم البلاغة وكل الموضوعات الأخرى باللاتينية. فعندما بدأت البنات في دخول المدارس بأعداد معقولة خلال القرن السابع عشر، لم يدخلن في المدارس الرئيسية التي تدرس باللاتينية بل في المدارس الأحدث التي تدرس باللغة المحكية. وهذه المدارس كانت ذات توجه عملي، نحو التجارة والشؤون المنزلية، في حين كانت المدارس الأقدم ذات التعليم القائم على اللاتينية تعلم أولئك الذين يتطلعون إلى أن يكونوا رجال دين، أو محامين، أو أطباء، أو دبلوماسيين، أو موظفين عموميين آخرين. ولا شك في أن النساء الكاتبات تأثرن بالأعمال التي قرأنها، والتي انبثقت من التقليد البلاغي، الأكاديمي، القائم على اللغة اللاتينية ولكنهن كن يعبرن عن ذواتهن بصوت مختلف، أقل خطابية إلى حد بعيد، وهو صوت كانت له علاقة كبيرة بنشوء الرواية.

تفاعلات : لغات العلم والثقافة العالية

كان التطور الهائل الثاني في الغرب، الذي أثر في تفاعل الكتابة والشفاهة، هو اللاتينية العالية. وكانت اللاتينية العالية نتيجة مباشرة للكتابة، ففيما بين ٥٥٠ و ٧٠٠ بعد الميلاد كانت اللاتينية المحكية في أجزاء مختلفة من أوروبا قد تطورت إلى أشكال مبكرة متنوعة من الإيطالية، والإسبانية والقطالونية[٢٠] والفرنسية، ولغات الرومانس الأخرى. وبحلول عام ٧٠٠، لم يعد المتكلمون بهذه الفروع اللاتينية قادرين على فهم اللاتينية المكتوبة القديمة، التي ربما استطاع بعض أجداد أجدادهم فهمها. ذلك أن اللغة الجارية على ألسنتهم كانت قد نأت بعيداً جداً عن أصولها. لكن التعليم في المدارس، إضافة إلى معظم أنواع الخطاب الرسمي في الكنيسة أو الدولة، استمر باللاتينية. ولم يكن ثمة خيار في الحقيقة، فأوروبا كانت تضم مئات من اللغات واللهجات، معظمها لم يكتب أبداً إلى اليوم. كما أن قبائل تتكلم لهجات جرمانية وسلافية لا حصر لها، بل حتى لغات أغرب من خارج مجموعة اللغات الهند أوروبية مثل المجرية والفنلندية والتركية، كانت تتنقل إلى أوروبا الغربية. ولم يكن ثمة سبيل لترجمة الأعمال الأدبية، أو العلمية، أو الفلسفية، أو الطبية أو اللاهوتية، التي كانت تدرس في المدارس والجامعات، إلى العاميات الشفاهية المتدافعة، التي غالبا ما اختلفت أشكالها حتى إنها لم تكن صالحة للتفاهم بها بين السكان الذين ربما لم تزد المسافة بين بعضهم وبعض على خمسين ميلا فحسب. وإلى أن تسود لهجة أو أخرى لأسباب اقتصادية أو غيرها، بحيث تجتذب أنصاراً لها ولو كانوا من مناطق لهجية أخرى (كما فعلت لهجة الميدلاند الشرقية في إنجلترا أو الألمانية العالية Hochdeutsch* في ألمانيا)، كانت السياسة العملية الوحيدة هي تعليم اللاتينية للأعداد المحدودة من

---

* ليس العلوّ هنا وصفاً لمستوى اللغة بل هو وصف للمنطقة التي تسود بها هذه اللهجة في اللغة الألمانية، وهي جنوب ألمانيا ووسطها (المراجع).

الأولاد الذين كانوا يختلفون إلى المدرسة. وهكذا فإن اللاتينية، التي كانت لغة الأم ذات مرة، أصبحت لغة المدرسة فقط، لا تستخدم في حجرة الدراسة فحسب، بل في كل مكان آخر داخل مباني المدرسة، وقد أصبحت نظريا على الأقل، وإن لم يكن فعلياً وقد اصبحت اللاتينية بمقتضى قوانين المدارس هي اللاتينية العالية: أي لغة تتحكم فيها الكتابة تحكما تاما، بينما تطورت لغات الرومانس المحكية الجديدة عن اللاتينية بالطريقة التي تتطور بها اللغات دائما، أي الطريقة الشفاهية. لقد مرت اللاتينية بمرحلة الانفصام بين الصوت والصورة.

لقد اشتركت اللاتينية العالية مع البلاغة بصفة أخرى غير الاشتراك في الأصل الكلاسيكي وذلك بسبب تمركزها في عالم الأكاديميين الذي اقتصر على الذكور باستثناء أمثلة يبلغ من ندرتها أنها يمكن إهمالها. فقد ظلت هذه اللاتينية العالية لما يزيد على ألف سنة متصلة بجنس الذكور، يكتبونها ويتكلمونها ويتعلمونها خارج نطاق البيت ضمن خلفية قبلية يمر فيها الذكور بطقس البلوغ، بما يرافق ذلك من عقاب جسدي وغير ذلك من المصاعب التي تقام في طريق المتعلمين عمداً (أونج ١٩٧١، ص١١٣ - ١٤١، ١٩٨١، ص١١٩ - ١٤٨). ولم يكن لهذه اللغة صلة مباشرة باللاشعور لدى أي فرد، كالذي يكون دائما للغة الأم، المكتسبة في الطفولة.

غير أن اللاتينية العالية اتصلت بالشفاهية والكتابية بطرق تتصف بالمفارقة. فمن ناحية - كما لاحظنا لتونا - كانت اللاتينية لغة تم التحكم فيها خطيا، وكان كل فرد من الملايين الذين تكلموها على مدى الـ ١٤٠٠ سنة التالية، قادراً على أن يكتبها كذلك، ولم يكن هناك من يستخدمها شفاهيا على نحو خالص. غير أن التحكم الخطي في اللاتينية العالية لم يحل دون تحالفها مع الشفاهية من ناحية أخرى. فمن المفارقات أن النصية التي

حافظت على جذور اللاتينية غائرة في العصر القديم الكلاسيكي حافظت عليها نتيجة لهذا في الشفاهية أيضا ، ذلك أن النموذج الكلاسيكي للتعليم لم يكن يطالب بإيجاد الكاتب المؤثر، بل الخطيب، أو المتكلم أمام الناس. وقد جاء نحو اللاتينية العالية من هذا العالم الشفاهي القديم. ومنه كذلك جاءت مفرداتها الأساسية، برغم أنها استوعبت، مثل كل اللغات المستخدمة حقا، آلافاً من الكلمات الجديدة على مر العصور.

وبما أن اللاتينية العالية خلت من لغة الأطفال وانعزلت عن الحياة المبكرة للطفولة ، حيث تمد اللغة أعمق جذورها النفسية، وبما أنها لم تكن لغة أولى لأي من مستخدميها، بل كانت تنطق بأشكال يصعب فهمها بين الجماعات المختلفة عبر أوروبا وإن كانت تكتب دائما بالطريقة نفسها، فإن هذه اللغة شكلت مثلا مذهلا على قدرة الكتابة على عزل الخطاب، وعلى القدرة الإنتاجية الفائقة لمثل هذا العزل. فالكتابة، كما رأينا سابقاً، تساعد على فصل العارف عن المعروف وعلى إيجاد مسافة بينهما، ومن ثم تساعد على تأسيس الموضوعية. وقد ذهب البعض (أونج ١٩٧٧ ، ص٢٤ - ٢٩) إلى أن اللاتينية العالية تحقق موضوعية أعظم من خلال تأسيسها المعرفة في وسط معزول عن الأعماق المشحونة بالعواطف لأصحاب اللغة الأم. وهي بهذا تقلل من تدخل عالم الحياة الإنساني، وتمكن من الإحاطة بالعالم البالغ التجريد لدى المدرسية القروسطية وفي العلم الرياضي الحديث الذي أعقب التجربة المدرسية تلك. ويبدو أن نشأة العلم الحديث كانت ستواجه صعوبة جد خطيرة لو لم تكن هناك لغة لاتينية عالية، هذا إذا كان لها أن تنشأ على الإطلاق. لقد نما العلم الحديث في تربة اللاتينية، وذلك لأن الفلاسفة والعلماء في زمن اسحق نيوتن كانوا بشكل عام يكتبون ويمارسون تفكيرهم المجرد باللاتينية. (٢١)

ولا يزال التفاعل بين لغة تسيطر عليها الكتابة مثل اللاتينية العالية

واللغات المحكية المتعددة (اللغات الأم) بعيدا عن الفهم الكامل، لا لشيء إلا لأنه ليس ثمة طريقة لـ «ترجمة» لغة مثل اللاتينية العالية إلى لغات من قبيل اللغات المحلية. فالترجمة كانت تحويلا. وقد أنتج التفاعل نتائج خاصة من كل نوع. وعلى سبيل المثال، لفت بومل (١٩٨٠، ص ٢٦٤) الانتباه إلى بعض التأثيرات التي تحدث عند نقل استعارات من اللاتينية الحريصة على الاستعارة إلى لغات أمٍّ أقل اعتماداً على الاستعارة.

وخلال هذه الحقبة، كانت لغات أخرى تسيطر عليها الكتابة وتتصل أساسا بجنس الرجال تتطور في أوروبا وآسيا حيث أرادت جماعات سكانية كتابية ذات حجم كبير أن تشارك في تراث فكري يشملها جميعا. وفي زمن يكاد يكون معاصرا للاتينية العالية، كانت هناك العبرية المتأخرة، والعربية الفصحى، والسنسكريتية، والصينية والكلاسيكية، مع لغة سادسة هي اليونانية البيزنطية، التي لم تبلغ شأو هذه اللغات من حيث كونها لغة عالية وذلك لأن اليونانية المحكية احتفظت بصلة قريبة معها (أونج ١٩٧٧، ص ٢٨ - ٣٤). ولم تكن كل هذه اللغات مستخدمة بوصفها لغات أمهات (أي لا تستخدمها الأمهات في تربية أطفالهن). كما لم تكن أبداً لغات أولى لأي فرد، بل كانت الكتابة تتحكم فيها حصرا، ويتحدث بها الذكور فقط (مع استثناءات طفيفة، وربما كانت الاستثناءات أكثر في الصينية الكلاسيكية)، ولم يكن يتحدث بها إلا أولئك الذين كانوا يستطيعون كتابتها، والذين بدأ تعلمهم إياها، في الحقيقة، من خلال استخدام الكتابة. ولم يعد لمثل هذه اللغات وجود، كما أنه من الصعب اليوم الإحساس بقوتها السابقة ذلك أن كل اللغات المستخدمة للخطاب العالي اليوم هي كذلك لغات أم (أو، في حالة العربية، يتزايد استخدامها للغات أم). لقد أخذت الكتابة تفقد احتكارها السابق للقوة في عالم اليوم (ولكن ليس أهميتها). ولا شيء يظهر ذلك بهذا القدر من الاقناع مثل هذا الاختفاء للغة تتحكم بها الكتابة.

رسوخ الشفاهية

كان التحول من الشفاهية إلى الكتابية بطيئا، على نحو ما توحي العلاقات بين الشفاهية والكتـابية في الخطابة واللاتينيـة العالية وهي العلاقـات المطبوعة بطابع المفارقة (أونج ١٩٦٧ ب، ص ٥٣ - ٨٧، ١٩٧١، ص ٢٣ - ٤٨). وقد استخـدمت العصـور الوسطى النصـوص على نحو يفـوق كثيراً استخدام اليونان وروما القديمتين لها، وحاضر المدرسون حول النصوص في الجامعات، ولكنهم لم يختبروا المعرفـة أو البراعة الفكريـة من خلال الكتابـة، بل اختبروها من خلال الجدل الشفاهي دائماً - وهذا أمر ظل يتناقص باستمرار حتى القرن التاسـع عشر، ولا تزال لـه آثار حتى اليـوم في مناقشـات رسائل الـدكتوراه في الجامعـات التي يقل عددهـا باستمـرار والتي لا يزال هـذا التقليد مستعمـلا فيهـا. وعلى الـرغم من أن الاتجاه الإنسـاني في عصر النهضـة اخترع البحث النصي الحديث وأشرف على تطور طبـاعة نصوص المتـون في الكتب، فقد حن كذلـك إلى العصر القديم، وبهذا أعطى حيـاة جديـدة للشفاهيـة. وقد حمل الأسلوب الإنجليزي في الحقبة التيودرية[٢٢] (أونج ١٩٧١، ص ٢٣ - ٤٧) وحتى آونة جد متأخرة، بقايا شفاهية ثقيلة في استخدامه للنعوت، والعبارات المتوازنة أو المتعـارضة، والبنيات القائمة على الصيغة، والمواد المبـذولة وكذلك كان الأمر مع الأساليب الكتابية الأوروبية الغربية بوجه عام.

وقد كان من المسلّم به في العصور الكلاسيكية القديمة في الغرب أن النص المكتوب الـذي يحمل قيمـة ما كـان يقصد أن يكـون مقروءاً بصـوت عال وأن يكون جـديرا بهذه القراءة. وقد استمـرت عادة قراءة النصوص بصـوت عال، بصورة عامة وبكثير من التنوع، خلال القرن التاسع عشر (بالغ ١٩٢٦). كما أثرت هذه العادة تأثيرا قوياً في الأسلوب الأدبي منذ العصر القديم حتى أزمات متأخـرة «بـالغ ١٥٢٦، كروسبي ١٩٣٦، نلسـن ١٩٧٦ ـ ١٩٧٧، آهـرن

١٩٨٢». وقد طور القرن التاسع عشر ، الذي كان لايزال يحن إلى الشفاهية القديمة ، مسابقات في «فن الخطابة» ، حاولت أن ترد إلى النصوص المطبوعة نقاوة اللغة الأصلية وبساطتها القديمة ، مستخدمة مهارة فنية بالغة لحفظ النص الحرفي للنصوص في الذاكرة واستظهارها بحيث تبدو كأنها إنتاجات شفاهية مرتجلة «هاول ١٩٧١ ، ص ١٤٤ ــ ٢٥٦». وكان دكنز يقرأ مختارات من رواياته على منصة خطيب . وقد صممت سلسلة كتب مكغفي للمطالعة Mcguffey,s Readers التي طبع منها في الولايات المتحدة الأمريكية حوالي ١٢٠ مليون نسخة بين ١٨٣٦ و ١٩٢٠ لا لتحسين القدرة على الاستيعاب في القراءة وهي القدرة التي تعلي من شأنها هذه الأيام، بل لتحسين القراءة الخطابية الشفاهية. ولقد تخصصت سلسلة مكغفي بقطع الأدب الذي يبرز فيه «الوعي بالصوت» ، ويهتم بالأبطال العظام (أي بالشخصيات الشفاهية «رصينة») وقد زودت هذه السلسلة قراءها بتمارين شفاهية وتنفسية لانهاية لها (لين ١٩٧٣ ، ص ١٦ ، ٢٠).

وقد هاجرت الخطابة نفسها من العالم الشفاهي إلى العالم الكتابي بشكل تدريجي لامحيد عنه. فمنذ العصر القديم الكلاسيكي وضعت المهارات اللفظية المكتسبة من فن الخطابة لتلبي حاجات الخطابة والكتابة. وخلال القرن السادس عشر كانت كتب البلاغة المدرسية تحذف عادة من أجزاء البلاغة الخمسة التقليدية (الابتكار ، والترتيب ، والأسلوب ، والذاكرة ، والإلقاء) الجزء الرابع ، أي الذاكرة ، الذي لم يكن قابلا للتطبيق في مجال الكتابة. كما كانت كذلك تهون من شأن الجزء الأخير ، أي الإلقاء (هاول ١٩٥٦ ، ص ١٤٦ ــ ١٧٢ ، ٢٧٠ ، الخ) وقد أجرت تلك الكتب هذه التغييرات مع شروح معقولة ظاهريا ، أو دون شروح على الإطلاق. واليوم عندما تورد المناهج المدرسية في قوائمها البلاغة بوصفها موضوعا ، فعادة ما

تعني دراسة الكيفية التي يكتب بها المرء بشكل فعال. ولكن لم يحاول أحد أن يوجه البلاغة هذه الوجهة الجديدة ذلك أن الـ«فن» تبع توجه الوعي بعيداً عن النظام الشفاهي إلى النظام الكتابي. وقد اكتملت هذه الحركة قبل أن يلاحظ أحد حدوث أي شيء. وما أن اكتملت البلاغة حتى توقفت عن أن تكون هي الموضوع المنتشر في كل صوب كما كانت من قبل، ولم يعد ممكنا أن يوصف التعليم بأنه بلاغي في جوهره على نحو ما كان ممكنا في العصور الماضية، وأخذت المعارف الثلاث: القراءة والكتابة والحساب التي تمثل التعليم غير البلاغي، المعتمد على الكتب والموجه إلى التجارة والأمور البينية - أخذت تحل تدريجا محل التعليم التقليدي الذي يقوم على أساس الشفاهية ويمجد البطولة والمخاصمة، وهو التعليم الذي كان يعد الشباب بشكل عام في الماضي للتدريس والخدمة العامة المهنية، أو الكنسية، أو السياسية. ومع توالي الأيام ومع تراجع البلاغة واللغة اللاتينية تزايد إقبال النساء على الحياة الأكاديمية، التي أخذت بدورها تزيد من توجهها التجاري (أونج ١٩٦٧ ب، ص ٢٤١ - ٢٥٥).





الفصل الخامس

الطباعة والفراغ والاكتمال

غلبة السمع تستسلم لغلبة البصر

على الرغم من أن هذا الكتاب يهتم أساسا بـالثقافة الشفاهية وبالتغييرات في الفكر والتعبير التي تطـرحها الكتابـة ، فلا بـد من توجيه بعض العنـاية إلى الطباعة ، وذلك لأن الطباعة تدعم تأثيرات الكتابة على الفكر والتعبير، وتعيد بناءها على السـواء . ولما كانت النقلة من الكلام الشفـاهي إلى الكلام المكتوب في جوهـرها نقلة من الصـوت إلى الفراغ المرئي ، فإن تأثيرات الطباعـة هنا على استخـدام الفـراغ المرئي يمكن أن تكـون بـؤرة الاهتمام المركـزيـة ، وإن لم تكن الوحيدة . ولا تبرز هذه البؤرة العلاقـة بين الطباعة والكتابة فحسب ، بل تبرز علاقـة الطباعة بـالشفاهيـة التي لا تزال باقيـة في الكتابـة وفي ثقافة الطبـاعة المبكـرة . وعـلاوة على هـذا فإنـه في حين لاتقتصر كل تأثيرات الطبـاعـة على استخـــدام الفـــراغ المرئي ، فإن الكثير من التـأثيرات الأخـرى تـــرتبط بهذا الاستخدام نفسه في أوجه متعددة .

وليس ثمة في كتاب من حجم كتـابنا هذا من مجال حتى لسرد كل تأثيرات الطبـاعة . وتكفي النظـرة العابـرة إلى مجلـدي إليزابيث أيـزنشتين ، الصحافـة المطبوعـة بوصفهـا عامـلا للتغيير (١٩٧٩)، لتبين بوضـوح تام كيف كـانت تأثيرات الطباعـة الخاصة واسعة ومتنـوعة . وتوضح أيـزنشتين بالتفصيل كيف جعلت الطباعة النهضة الإيطالية نهضـة أوروبية دائمة ، وكيف نفذت برنامج

الإصلاح البروتستانتي، وكيف أعادت توجيه الممارسة الدينية الكاثوليكية، وكيف أثرت على تطور الرأسمالية الحديثة، ومكنت من تنفيذ الاكتشاف الأوروبي للكرة الأرضية، وغيرت الحياة العائلية والسياسة، ونشرت المعرفة على نحو لم يحدث أبداً من قبل، وجعلت من معرفة القراءة والكتابة لدى الجميع هدفاً جادا، ومكنت من نشوء العلوم الحديثة، وغيرت الحياة الاجتماعية والفكرية فضلا عن كل ذلك، وقد لفت مارشال مكلوهان في «مجرة جوتنبرج» (١٩٦٢) وفي «فهم الإعلام» (١٩٦٤) الاهتمام إلى كثير من الطرق الدقيقة التي أثرت بها الطباعة على الوعي، كذلك فعل جورج شتاينر في «اللغة والصمت» (١٩٦٧)، وهذا ما فعلته أنا أيضا في مواضع أخرى (أونج ١٩٥٨، ١٩٦٧ب، ١٩٧١، ١٩٧٧). وما يهمنا هنا بخاصة هو هذه التأثيرات الدقيقة للطباعة على الوعي، أكثر من تلك التأثيرات الاجتماعية القابلة للملاحظة في يسر.

وكانت الكائنات البشرية، على مدى آلاف من السنين، تطبع تصميمات من أسطح منحوتة متنوعة، كما كان الصينيون والكوريون واليابانيون، منذ القرن السابع أو الثامن، يطبعون نصوصا لغوية في البداية من قوالب جعلت الحروف فيها بارزة (كارتر ١٩٥٥). غير أن التطور الجوهري في تاريخ الطباعة الشامل كان اختراع الطباعة بحروف الأبجدية المنفصلة في القرن الخامس عشر بأوروبا. لقد قطعت الكتابة الأبجدية الكلمة إلى مقابلات مكانية للوحدات الفونيمية (من حيث المبدأ، أن الحروف لم تنجح نجاحا تاماً في الدلالة على الأصوات). لكن الحروف المستخدمة في الكتابة لا توجد قبل وجود النص الذي تأتي فيه. أما في الطباعة التي تستخدم الحروف المنفصلة فالأمر على العكس من ذلك، فالكلمات تصنع من وحدات (حروف مطبعية) توجد قبلا بوصفها وحدات، وذلك قبل الكلمات التي سوف تتشكل منها. وهكذا

روجت الطباعة لمقولة أن الكلمات أشياء أكثر مما فعلت الكتابة على مدى تاريخها الطويل.

وكانت الطباعة من الحروف البارزة، مثلها مثل الأبجدية نفسها، اختراعاً لضرورة الحاجة (أونج ١٩٦٧ب، والمراجع المذكورة هناك). وقد كان لدى الصينيين حروف طباعية قابلة للحركة، ولكنها لم تكن حروفا أبجدية بل مجرد رموز، أي كتابة تصويرية أساسا. وقبل منتصف القرن الخامس عشر عرف الكوريون والأتراك الويجور[1] كلا من الحرف الطباعي المتحرك والأبجدي، ولكن الوحدات الطباعية القابلة للحركة لم تكن حروفا منفصلة بل كلمات كاملة. أما الطباعة بالحروف الأبجدية البارزة، التي يصب كل حرف منها على قطعة منفصلة من المعدن فقد شكلت اكتشافا نفسيا من الدرجة الأولى، فقد ثبتت الكلمة نفسها عميقاً في عملية الإنتاج وجعل منها نوعا من السلعة. ولم يكن أول خط للتجميع ـ وهو أسلوب في عملية التصنيع ينتج في سلسلة من الخطوات المحسوبة أشياء معقدة متطابقة ومصنوعة من أجزاءقابلة للاستبدال ـ خطا لإنتاج المواقد أو الأحذية أو الأسلحة، بل لإنتاج الكتاب المطبوع. وفي أواخر القرن الثامن عشر طبقت الثورة الصناعية على عمليات تصنيع أخرى أساليب الأجزاء القابلة للاستبدال، وهي الأساليب التي كان الطابعون يستخدمونها منذ ثلاثمائة سنة. وبرغم افتراضات كثير من البنيويين السيميوطيقيين، كانت الطباعة، وليس الكتابة، هي التي شيأت الكلمة، وشيأت معها النشاط الفكري (أونج ١٩٥٨ب، ص ٣٠٦ - ٣١٨).

لقد كان السمع وليس البصر هو الذي هيمن على العالم الفكري القديم بطرق لها دلالتها، واستمر ذلك وقتا طويلا حتى بعد أن تم استيعاب الكتابة استيعابا عميقا. وقد ظلت ثقافة المخطوطات في الغرب شفاهية هامشية على الدوام والتقط أمبروز الميلاني الحالة النفسية المبكرة في كتابه «شرح لإنجيل

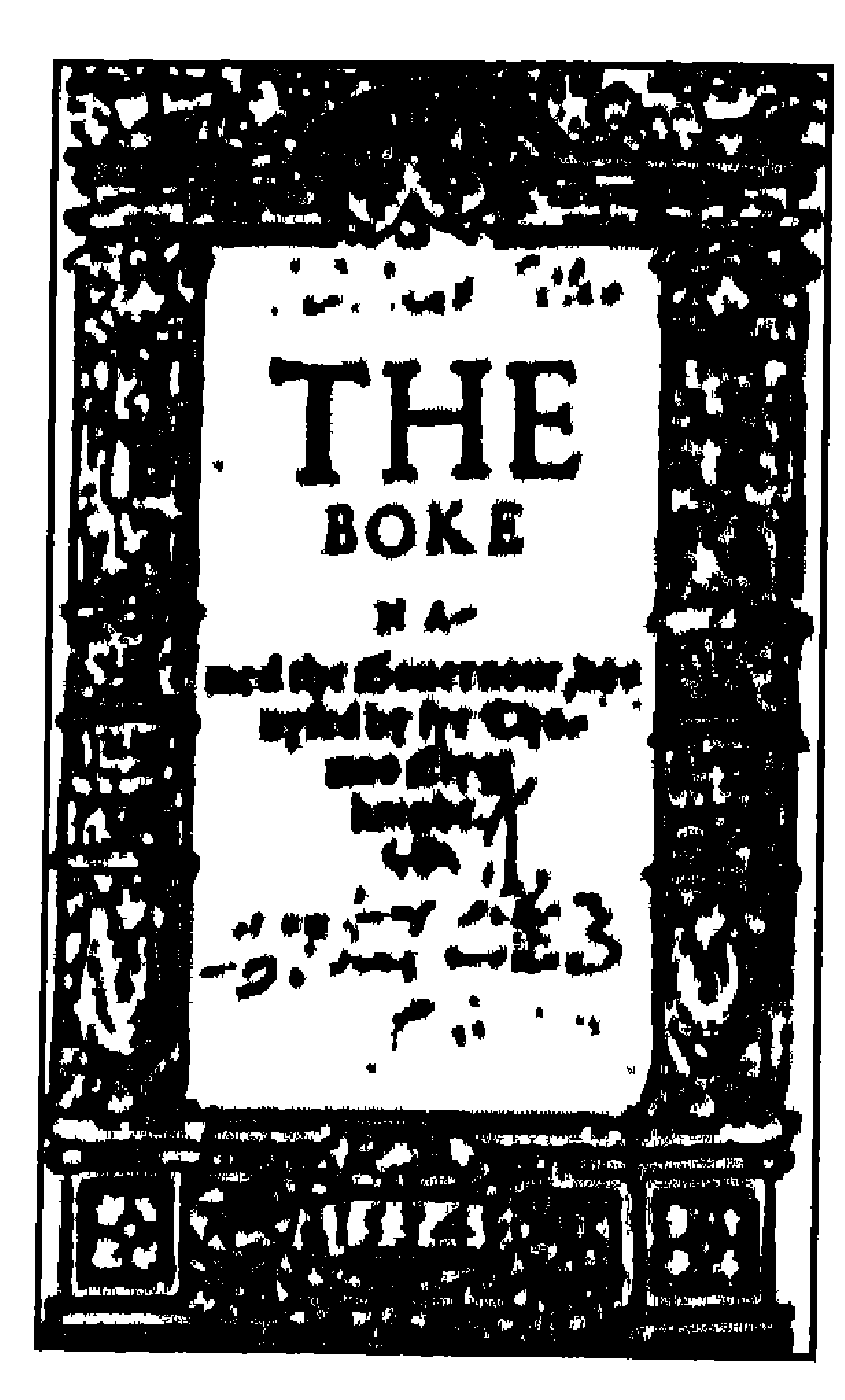
لوقـا» (٤ : ٥) فقال: «كثيرا ما يكـون البصر مخدوعا، أما السمع فيقـوم بدور الضامـن». وفي الغرب، حتى أواخـر عصر النهضة، كـانت الخطبة أكثـر ما يعلّم من فنون القول كما ظلت ضمنيا النمـوذج الأساسي لكل أنواع الخطاب، مكتوبا كان أم شفـاهيا. وكانت المادة الكتابية تابعـة للسمع بأشكال تدهشنا اليوم بغـرابتها. فقد كانت تستعمـل على نطاق واسع لإعادة المعرفـة إلى العالم الشفـاهي، كما كـان الشأن في المجادلات التي كـانت تجري في الجامعـات في العصـور الوسطـى، وفي قراءة النصـوص الأدبيـة وغيرها على مجمـوعـات من المستمعين (كروسبي ١٩٣٦، آهـرن ١٩٨١، نلسن ١٩٧٦ - ١٩٧٧)، وفي القراءة بصوت عال حتى عندما يقرأ الإنسان لنفسه. وحتى وقت متأخر يصل - على الأقل - إلى القـرن الثاني عشر في إنجلترا، كـان التحقق من الحسابـات الماليـة حتى المكتوب منهـا لا يـزال يحدث سمعيا، وذلـك عن طريق قـراءتها بصـوت عال. ويصف كـلانشي (١٩٧٩، ص ٢١٥، ١٨٣) هذه العـادة، ويلفت الانتباه إلى أن أثرها لايزال باقيا في مفرداتنا، فما زلنا حتى اليوم، نتكلم عن الـــ auditing، أي «الاستماع» إلى دفاتـر الحسابات، برغم أن مـايفعله المحاسب فعليا هـو فحصها بالبصر. وقبل ذلك كان بـوسع الناس المحتفظين ببقايـا من الشفاهيـة أن يفهموا حتى الأرقام بصـورة أفضل بالاستماع أكثـر مما يفهمونها بالنظر.

وقد ظلت ثقافات المخطوطات إلى حد كبير سمعية - شفاهية، حتى عند استعادة المادة المحفوظة في النصوص. ولم يكن من السهل قراءة المخطوطات، حسب المعـايير الطباعيـة المتأخـرة، وكـان القراء يميلـون إلى حفظ بعض مـا يجدونه في المخطوطات عن ظهـر قلب. ولم يكن من السهل دائما تحديد مكان المادة في المخطوط.

ومما شجع على الحفظ وسهله أن التعبير اللفظي الذي صادفه المرء حتى في

النصوص المكتوبة في ثقافة المخطوطات المتصفة بدرجة عالية من الشفاهية قد حافظ على التنميط الأسلوبي الذي يسهل التذكر. وعلاوة على ذلك، فإن القراء بشكل عام كانوا «يستمعون» أي يقرأون في بطء جهرا أو همساً، حتى في أثناء القراءة بمفردهم، وقد ساعد هذا كذلك على تثبيت المادة المطبوعة في الذاكرة.

لقد ظل التناول السمعي يهيمن، حتى بعد تطوير الطباعة بوقت طويل، على النص المرئي المطبوع رغم أن دور السمع تآكل مع مرور الزمن ومع ترسخ التقاليد الطباعية. ويمكن أن نرى الهيمنة السمعية على نحو مدهش في أشياء من مثل صفحات العنوان المبكرة، التي غالبا ما تبدو لنا شاذة على نحو جنوني في قلة اهتمامها بوحدات الكلمة المرئية. وتقسم صفحات العنوان في القرن السادس عشر بشكل عام حتى الكلمات الرئيسة، ومعها اسم المؤلف، وذلك بواصلات، مقدمة الجزء الأول من الكلمة في السر ببنط كبير، والجزء الأخير ببنط أصغر، كما في طبعة السير توماس إليوت المنشورة في لندن لدى توماس بيرثيليت في سنة ١٥٣٤ (شكل ١ هنا، انظر شتاينبرج ١٩٧٤، ص ١٥٤). وقد تطبع كلمات لا أهمية لها ببنط كبير. فمثلا نرى أن أداة التعريف "THE"، على صفحة العنوان بالشكل، هي أبرز الكلمات على الإطلاق.



وكثيراً ما تكون النتيجة سارة

جماليا من حيث هي تصميم مرئي، ولكنها تتناقض تناقضا تاما مع ما نتوقعه هذه الأيام من النص غير أن هذه الممارسة، وهي ليست ممارستنا، هي الأصل الذي انحرفنا عنه، فمواقفنا هي التي تغيرت، ومن ثم فإنها هي التي تحتاج إلى تفسير. فلماذا يبدو لنا الأصل، الذي ربما كان «طبيعيا أكثر» خاطئا؟ لأننا نشعر بالكلمات المطبوعة أمامنا بصفتها وحدات مرئية (حتى برغم أننا نتمتم بها على الأقل في الخيال عندما نقرأ). ومن الواضح، أن القرن السادس عشر كان يركز بدرجة أقل على صورة الكلمة، وبدرجة أكثر على صوتها، بالمقارنة بما نفعله نحن في عملية استخراج المعنى من النص. وكل نص يشمل الصوت والصورة. ولكن في حين نشعر أن القراءة نشاط مرئي يشهد للأصوات فإن العصر المبكر للطباعة كان لا يزال يشعر بأنها عملية استماع يحركها النظر. وأن شعرت بوصفك قارئاً أنك تستمع إلى الكلمات، فما الضير في ان يمضي النص المرئي في طريقه الجمالي المرئي؟ أن المخطوطات قبل عصر الطباعة كانت تشكل الكلمات معاً ولا تترك بينها من المسافات إلا أقل قدر ممكن.

غير أن الطباعة في نهاية المطاف أجلت غلبة البصر التي ظهرت بداياتها مع الكتابة، وإن لم تزدهر بمساعدة الكتابة وحدها محل غلبة السمع التي تشبثت بالوجود في عالم الفكر والتعبير. فالطباعة تحل الكلمات في الفراغ بصورة أكثر صرامة مما فعلته الكتابة في تاريخها كله. فعلى حين تحرك الكتابة الكلمات من عالم الصوت إلى عالم الفراغ المرئي، تحبس الطباعة الكلمات في موضعها داخل هذا الفراغ والتحكم في الموضع هو كل شيء في الطباعة. وتتكون عملية «تأليف»* البنط باليد (والذي هو الشكل الأصلي لعملية صف الحروف) من وضع حروف مبنطة جاهزة، يعاد توزيعها ووضعها بعناية، بعد الاستعمال، من أجل الاستعمال في المستقبل، في مواضعها الصحيحة من صندوق خاص

* راجع هامش المراجع حول كلمة «التأليف»، ص ١٢٠.

حسب الحالـة (الحروف الكبيرة في الأقسـام العليـا من الصنـدوق، والحروف الصغيرة في الأقسام السفلى. أمـا التأليف على اللينوتيب (المنضدة السطـرية) فيتم باستخـدام آلة لتحديد مـوضع القوالب المنفصلة في كل سطـر على حدة بحيث يمكن للسطـر المنضـد أن يصب في قالـب من القوالب الموضـوعـة في مكـانها الصحيح. والتأليف على شبكـة الحاسـوب أو منسق الكلمات يضع أنماطا الكترونيـة (حروفـاً) مبرمجة من قبل على شـاشة الحاسـوب أما الطبـاعة باستعمال الأحرف المعدنية أي الأحرف المسبوكة القوالب وهي الطريقة الأقدم، التي لاتزال تستعمل استعمالا واسعا فتدعو إلى تثبيت الأحرف في موضع ثابت بشكل مطلق في الطوق الحديـدي، وشد الطوق بقوة إلى مكبس، مثبتـا بملزم أسفل مقوى التحضير[٢]، وضغط الأحرف المعدة للطبع ضمن الطوق ضغطا شديدا إلى سطح ورق الطبع المتصل بنحاسة آلة الطباعة.

وليس معظم القراء بالطبع على وعي بكـل هذه الحركة التي أنتجت النص المطبـوع الماثل أمام أعينهـم. ومع ذلك فإن القراء يلتقطـون من مظهـر النص المطبوع إحساسا بالكلمة في الفراغ يختلف تمام الاختلاف عن الإحساس الذي توصله الكتابة. ذلك أن النصوص المطبـوعة تبدو من صنع الآلة وهي كذلك في الواقع. فالتحكم الكتـابي في الفراغ يميل إلى أن يكون زخرفيـا، مغالى فيه، كما في فن الخط. أمـا التحكم الطبـاعي فإنـه في العـادة أكثـر إبهارا بترتيبـه وحتميته، فـالسطور تامـة الانتظام، ومنسقة جميعـا حتى نهاياتها على الجانب الأيمن (الأيسر في حالة العربية)، وكل شيء يبدو متساويا من الناحية المرئية، ودون عون من الأدلـة أو الهوامش المسطرة التي نجـدها دائما في المخطـوطات. إن هذا عـالم ثابت من الحقائق البـاردة، اللا إنسانيـة. وعبارة «هذا هـو حال الدنيا "That's the way it is" التي هي التوقيع التلفزيوني لوالت ركرونكايت تأتي من عالم الطبـاعة الذي ترتكـز عليه الشفاهيـة الثانوية للتليفـزيون (أونج ١٩٧١، ص ٢٨٤ - ٣٠٣).

وعلى وجه العموم، تكون النصوص المطبوعة أسهل كثيرا للقراءة من النصوص المخطوطة، والتأثيرات الناتجة عن السهولة العظيمة في قراءة المطبوع هائلة. وتؤدي هذه السهولة في النهاية إلى قراءة سريعة، صامتة. وكذا تؤدي هذه القراءة إلى علاقة مختلفة بين القارىء وصوت المؤلف في النص، وتدعو إلى أساليب مختلفة في الكتابة. وتتطلب الطباعة كثيراً من الأشخاص، بالإضافة إلى المؤلف، في عملية الإنتاج، الناشرين، والوكلاء الأدبيين، وقراء الناشرين، ومحرري النصوص وغيرهم. وكثيرا ما يستدعي هذا النوع من الكتابة، قبل قيام مثل هؤلاء الأشخاص بفحص الكتابة لأجل الطبع أو بعد ذلك، مراجعات مجهدة من قبل المؤلف، وعلى درجة من الضخامة لا تكاد تعرف في ثقافة المخطوطات. وقليلة هي أعمال النشر المطولة في مثل هذه الثقافة، التي يمكن أن تثبت للفحص التحريري، مثل الأعمال الأصيلة اليوم، فهي لم توضع للاستيعاب السريع من فوق صفحة مطبوعة. كذلك فإن ثقافة المخطوطات تتوجه نحو منتجها، لأن كل نسخة من العمل تمثل وقتا عظيما أنفقه الناسخ الفرد. ومخطوطات العصور الوسطى كثيرة الاختصارات، وهي اختصارات تكون في صالح الناسخ على حساب القارىء. أما الطباعة فتتوجه نحو مستهلكها، لأن إنتاج الناسخ المتفرق لا يحتاج إلى وقت كثير، فعدة ساعات تنفق في إنتاج نص أكثر قابلية للقراءة سوف تحسن على الفور آلافا فوق آلاف من النسخ. ومازالت تأثيرات الطباعة على الفكر والأسلوب في حاجة إلى أن تدرس دراسة وافية وتنشر دورية اللغة المرئية Visible Language (التي كانت تسمى دورية البحث الطباعي Journal of Typographic research) مقالات كثيرة تلبي جزءا من هذه الحاجة إلى مثل هذه الدراسة.

الفراغ والمعنى

كانت الكتابة قد أعادت تشكيل الكلمة المنطوقة، شفاهية الأصل، فوضعتها في الفراغ المرئي، أما الطباعة فقد رسخت الكلمة في هذا الفراغ على

نحو أكثر حسماً. ويمكن معاينة هذا في تطـورات بعينها مثل القوائم، خاصة الفهارس الأبجدية، وفي استخدام الكلمات (بدلاً مـن العلامات التصويرية) للبطاقـات التعريفيـة، وفي استخدام الرسـوم المطبوعة مـن شتى الأنواع لنقل المعلومات، وفي استخدام الفراغ المطبعي المجرد ليتفاعل هندسيا مع الكلمات المطبوعة في خط من التطور يمتـد من الراموسية[٣] إلى الشعر المجسـد (الذي يقوم فيه الشكل المرئي للقصيـدة بدور أساس في نقل المعنى)[٤] وإلى جـدال ديريدا مع ألفاظ النص الـ (مطبوع عادة، وليس مجرد المكتوب) ومعانيه.

(١) الفهارس

تبـدأ القوائم بـالكتـابـة. وقد نـاقش جـودي، ١٩٧٧ ص ٧٤ - ١١١) استخدام القـوائم في الخط الأجاريتي في الحقبة المقاربـة لعام ١٣٠٠ق. م وفي خطوط مبكـرة أخرى. وهو يلاحظ (١٩٧٧، ص ٨٧ - ٨٨) أن المعلـومات في القـوائم مستخلصـة من الموقف الاجتماعي الـذي كانـت قد وجـدت فيـه «سخال سمان»، «نعاج راعية للعشب»، الخ، دون أي تحديد أبعد)، ومجردة من السيـاق اللغوي (في القـول الشفاهي لا تكـون الأسماء [بالمعنى النحـوي] طليقة عادة كما في القوائم، بل مثبتة في الجمل: فنـادراً ما نسمع إلقاء شفاهياً مكـونـا من خيط من الأسماء - إلا إذا كـانـت مقـروءة من قـائمة مكتـوبـة أو مطبـوعـة). وبهذا المعنى، لا يكـون للقـوائم من حيث هي كـذلك «مقـابل شفاهي» (١٩٧٧، ص ٨٦ - ٨٧)، بـرغم أن الكلمات المكتوبة تـرن بالطبع في الأذن الداخليـة لتسلم معانيها. ويلاحـظ جودي كذلك الطريقـة المربكة العشـوائيـة التـي يستعمل فيهـا الفـراغ في صنع هـذه القـوائم، مع فـواصل للكلمات تفصل المواد من الأرقـام، والسطـور المسطـرة والسطـور المحشـورة حشراً، والسطور تجاوز طولها الطول المعتاد. وبـالإضافة إلى القوائم الإدارية، ينـاقش جودي كـذلك قـوائم الأحداث، وقـوائم المفردات (تـرد الكلمات في

ترتيبات متنوعة، مرتبة غالبا حسب المعنى، فمثلا: الآلهة، ثم أقارب الآلهة، وبعدهم خدام الآلهة)، كما يناقش علم أصول الكلمات المصرية وأشكالها Egyptian onomastica أو قوائم الأسماء، التي كانت غالباً ما تحفظ من أجل إلقائها شفاهيا. وكانت ثقافة المخطوطات عالية الشفاهية لا تزال تشعر بأن امتلاك سلاسل مكتوبة من الأشياء، جاهزة للاستعادة الشفاهية، كان في ذاته مفيداً فكرياً (كان لدى المعلمين في الغرب حتى وقت قريب الشعور نفسه، ومن المحتمل أن يكون الأمر كذلك لدى معظم المعلمين في أنحاء العالم. إن الكتابة هنا – مرة أخرى – تخدم الشفاهية.

وتبين أمثلة جودي العملية الحاذقة نسبياً، التي يتم فيها تناول المادة اللفظية في الثقافات الكتابية من أجل جعلها أكثر قابلية للاستعادة الفورية من خلال بنيتها الفراغية. ونحن نجد أن القوائم تصف أسماء الأشياء المتشابهة في الفراغ المرئي المادي نفسه. أما الطباعة فتطور استخداماً أبعد حذقا للفراغ، وذلك لصالح البنية المرئية، ومن أجل الاستعادة الفعالة للمادة.

أما الفهارس فهي تطور بالغ الأهمية هنا. ذلك أن الفهارس الأبجدية تدل بشكل مدهش على تحرير الكلمات من الخطاب وتثبيتها في الفراغ الطباعي. والمخطوطات يمكن أن تفهرس أبجديا، ولكن يندر أن تكون كذلك (دالي ١٩٦٧، ص ٨١ – ٩٠، كلانشي ١٩٧٩، ص ٢٨ – ٢٩، ٨٥) ولما كان أي مخطوطين من عمل ما، حتى لو كتبا من إملاء واحد يكاد يمتنع خروجهما متطابقين صفحة صفحة فسوف يتطلب كل مخطوط فهرسا منفصلا. وبذلك تكون الفهرسة عملا جديرا بالجهد المبذول فيه، وتكون الاستعادة السمعية من خلال الحفظ بالذاكرة أكثر اقتصادا، برغم أنها ليست تامة. وقد كانت العلامات التصويرية المستخدمة للاهتداء إلى مواضع بعينها في النص

المخطوط مفضلة على الفهارس الأبجدية. وكان من العلامات المفضلة علامة الـ «فقرة»، التي كـانت تعني أساسـا هـذه العلامـة، وليس فقرة واحـدة في الكلام المتصل على الإطلاق. وإذا ما وضعت الفهـارس الأبجدية فإنها كانت نادرة، وفجـة في كثير من الأحيان وغير مفهـومة بشكل عـام، حتى في أوروبا القرن الثـالث عشر، حين كان الفهرس المصنوع من أجل مخطـوط بعينه يلحق أحيـانا دون تغيير في أرقـام الصفحـات بـذيل مخطوط آخـر ذي تـرقيم مختلف (كلانشي ١٩٧٩، ص ١٤٤). ومن الواضح أن الفهارس قد قيمت في بعض الأوقات من أجل جمالها وصنعتهـا أكثر من فائدتها العمليـة. وفي سنة ١٢٨٦ كان في استطاعة مصنف من جنوة أن يزهـو بالكشاف الأبجدي الذي صنفه، لا بسبب براعتـه الشخصية، بل لـ «نعمـة الله التي أعـانتني» على حد تعبيره (دالي ١٩٦٧، ص ٧٣). وكانت الفهرسة على مدى حقبة طويلة تتم حسب الحرف الأول فقط أو حسب الصوت الأول، فكلمة Halyzones مثلا وضعت تحت حرف الـ a في عمل باللاتينية نشر في روما في وقت ليس ببعيد (١٥٠٦) وذلك لأن اللاتينية والإيطالية كما يتكلمها الإيطاليون تسقطان حرف الـ «h» من اللفظ. هذه المسألـة مناقشـة في أونج ١٩٧٧، ص ١٦٩ - ١٧٢). وهنا يبدو أن الاستعـادة المرئية نفسهـا تعمل بصورة سمعيـة. ويورد عمل ايـونيس رافيسوس تكستور Specimen epithetorum (باريس ١٥١٨)، مادة Apollo قبل كل المواد الأخـرى تحت حرف a ، لأن تكستور يـرى أنه ينبغي، في عمل مهتم بالشعـر، أن يعطي إله الشعـر الرتبـة العليا. ومن الواضـح أنه حتى في فهرس أبجدي مطبوع، لم تكن الاستعادة المرئية تعطي أولوية مطلقة. لقد كان العـالم الشفاهي، المشخص، لا يـزال قـادرا على إلغاء التعـامل مع الكلمات بوصفها أشياء.

وتعد الفهـارس الأبجدية حقـا مفترق طرق بين الثقافـات التي تعتمد على السمع وتلك التي تعتمـد على البصر. وكلمـة «فهـرست» index اختصـــار للأصـــل «فهـرست الأماكن» index locorum ، أو فهرست الأماكن العامة» index locorum communium . وقد أمدتنا البلاغة بـ «الأماكن» loci المتنوعة - الـرؤوس* بلغة اليوم التي يمكن أن نجد تحتهـا أفكاراً مختلفة، أو عناوين مثل السبب، والنتيجة، والأشباه، والنظائر، وهلم جـراً. وكان المفهرس منذ ٤٠٠ سنـة خلت عنـدمـا يأتي إلى النص بهذه البنيـة الصيغية، القـائمـة على الشفاهية، يـلاحظ ببساطة على أي صفحات في النـص يكون «مكان» locus آخر مستغل، مدرجـا هناك المكان والصفحات المتعلقة بـه في فهرس الأماكن index locorum . فالأمـاكن loci كانت تفهم أسـاسا، وعلى نحو مبهم، على أنها «أماكن» في العقل، حيـث كانت الأفكار تختـزن. أما في الكتـاب المطبوع فقد أصبحت هذه «الأماكن» النفسية المبهمة تحتل مكـانا ماديا ومرئيا. وهكذا كان هناك عالم عقلي جديد في سبيله إلى التشكل، والانتظام في الفراغ.

وفي هذا العالم الجديد، كان الكتاب أقل شبهـا بالقول وأشد شبها بالشيء وقد حـافظت ثقافـة المخطوطات على الشعـور تجاه الكتاب بـوصفه نـوعاً من القـول، أو حادثـا في مجرى الحديث أكثـر منه بصفتـه شيئا. وبما أن الكتـاب الذي ينتمي إلى ثقـافة تسبق عصر الطباعـة، أي ثقافة المخطوطـات، كثيرا ما كان يفتقر إلى صفحات العنوان أو العناويـن فقد كان يدرج عادة في الكشاف من خـلال مستهله، أو الكلمات الأولى من نصـه (فالإشـارة إلى صلاة الـرب بوصفها صلاة «أبـانا» تعد إشارة إليها من خلال بـدايتها، وهي تشير بوضوح إلى قـدر من الشفـاهيـة ولايـزال باقيـاً في النص). أمـا الطبـاعـة فتأتي معهـا

* headings- أما في العربية فنقول رؤوس الأقلام. لكن ما دام المؤلف نفسه يترجم loci بـ headings, فلنفعل نحن الشيء نفسه ونترجم headings بالعناوين (المراجع).

بصفحات العنـوان كما رأينا، فهذه الصفحات هي بمثـابة بطاقات تعـريفية. إنها تشير إلى الشعور بأن الكتـاب شيء، وكثيرا ما كـانت مخطوطـات العصور الـوسطى الغربيـة تقـدم بدلا مـن صفحة العنـوان النص الـرئيسي مصحوبـاً بمـلاحظـة إلى القـارىء، على نحـو مـا يمكن لشخص مـا أن يبـدأ حـديثـه بملاحظة يوجهها إلى شخص آخر، مثـل: «إليك، أيها القارىء العزيز، كتاباً كتبـه فلان الفـلاني حول. . .». إن التراث الشفـاهي فعال هنـا، وذلك لأن العنوان الشبيه بـالبطاقة في حد ذاتـه ليس عمليا في الثقافـات الشفاهية، على الرغم من أن هذه الثقـافات لديها بالطبع طرقها الخاصـة للإشارة إلى القصص أو أشكال التعبير الشفاهية التقليديـة الأخرى (مثل حروب طروادة أو قصص الموينـدو وغيرها). لكن من المستبعـد جداً أن هومروس كان يبـدأ بإلقاء أجزاء من الإلياذة بأن يعلن: الإلياذة».

(٢) الكتب والمحتويات والبطاقات التعريفية

عندما استـوعبت الطباعة استيعابـاً حسناً تولد الشعـور بأن الكتاب شيء يحتوي على معلومـات علمية أو أدبية أو غيرها، أكثر من كونـه قولا مسجلا، على نحو ما كـان ينظر إليه في مرحلـة مبكرة (أونج ١٩٥٨ ب، ص ٣١٣). فكل نسخة مفردة مـن كتاب مطبوع أصبحت تعد من النـاحية المادية، شأنها شأن أية نسخة أخرى في الطبعة نفسها، شيئا طبق الأصل، على غير ما كانت عليه الكتب المخطـوطة، حتى عندمـا كانت تقـدم النص نفسه. والآن، مع الطباعـة، لم تعد أي نسختين من الكتـاب نفسه تقـولان الشيء نفسه فقط بل هما نسختـان متطـابقتـان، وقـد دعـا هـذا الموقف إلى استخـدام البطـاقـات التعريفيـة. ولأن الكتاب المطبـوع جسم مادي من حـروف، فقد أخـذ بصورة طبيعية بطـاقة تعريفية من حـروف، هي صفحة العنوان (وهـذا شيء جد مع الطباعة - شتاينبرج ١٩٧٤، ص ١٤٥ - ١٤٨). لكن كانت النزعة الأيقونية

لاتزال قويـة في الوقت نفسه، كما نرى في صفحات العنوان المنقـوشة شعارات رمزيـة، وهو التقليد الـذي لم ينقطع حتى ستينات القرن السـابع عشر والذي مُلئت فيه الصفحات بالأشكال الأليغورية وغيرها من الرسوم غير اللفظية.

(٣) سطح ذو معنى

وقد نبه إيفينز (١٩٥٣، ص ٣١) إلى أن الصـور المطبوعة لم تكن تستخدم بشكل منتظم لنقل معلـومـات إلا بعد اختراع حـروف الطبـاعـة المتحركـة في أواسط القـرن الخامس عشر رغم أن فن طبـاعـة الرسـوم من أسطح منقـوشـة متنوعـة كان معروفـا منذ قـرون خلت وكما أوضح إيفينز (١٩٥٣، ص ١٤ - ١٦، ٤٠ - ٤٥) فإن الرسوم الفنيـة المصنوعة باليد في المخطوطـات سرعان ما تـدهـورت، لأن الفنيين المهـرة أنفسهـم لم يكـونوا يفطنـون إلى مغـزى الصـورة الإيضاحية التي كانوا ينسخونها إذا لم يكن يشرف عليهم خبير في المجال الذي تشير إليه الصورة، وإلا فإن غصينا من نبات النَّفَل الأبيض منسوخا على أيدي سلسلة متوالية من الفنيين الذين لم يألفـوا هذا النبات سوف ينتهي الأمر به إلى أن يشبه غصينـاً من نبات الهليون. أمـا الصور المطبوعة فكـان يمكنها أن تحل هـذه المشكلة في ثقـافة المخطـوطـات، أن عمل الصور كـان يجري منذ قـرون بقصد الـزخرفـة وكان القيام بعمل قـالب طباعـة مناسب يصـور نبات النفل الأبيض أمراً مفيداً قبل اختراع حروف الطباعـة بوقت طويل، إذ كان سيعطينا تماما ما كنا في حاجـة إليه، أي «عبارة مرئية* قابلة للتكـرار كما هي على وجه الـدقـة». لكن إنتـاج المخطـوطات لم يكـن مناسبـا لمثل هـذه الصنـاعـة لأن المخطوطات كـانت تنتج باليد، وليس من أجـزاء سابقة الوجـود. أما الصور المطبوعة فكانت مناسبة، فالنص اللفظي كان ينتج من أجزاء سابقة الوجود، وكذا كانت الصـور المطبوعة، كما أصبح في استطاعـة المطبعة أن تطبع «عبارة

* المقصود بالعبارة المرئية هنا ما تفعله الصورة: إذ إنها «تقول» شيئا دون اللجوء إلى اللغة (المراجع)

مرئية قابلة للتكرار كما هي على وجه الدقة»، بالسهولة نفسها التي تطبع بها صفحة منضدة داخل طوق الطباعة.

وقد كان ظهور العلم الحديث إحدى نتائج العبارة المرئية القابلة للتكرار كما هي على وجه الدقة. والملاحظة الدقيقة لا تبدأ مع العلم الحديث، فعلى مدى العصور كانت الملاحظة الدقيقة دائما جوهرية من أجل البقاء بين الصيادين والحرفيين من شتى الأنواع على سبيل المثال. أما مايميز العلم الحديث فهو تضافر الملاحظة الدقيقة والتعبير اللفظي الدقيق؛ ذلك التضافر الذي ينتج لنا أوصافا دقيقة في كلماتها لأشياء، ولعمليات معقدة تتم ملاحظتها بعناية. وقد ساعد على إجراء هذه الأوصاف الدقيقة في كلماتها إمكان توافر الصور الفنية، المصنوعة بعناية (من الخشب المنقوش أولا، ثم من لوحات معدنية نقشت بدقة وبتفصيل أشد). لقد عززت الصور الفنية والتعبير اللفظي الفني كل منهما الآخر، وكان العالم العقلي المفرد في اعتماده على المرئيات الناتج عن هذا، جديدا تماما. فالكتاب القدماء وكتاب العصور الوسطى كانوا عاجزين عن إنتاج أوصاف دقيقة الكلمات لأشياء معقدة، مقاربة للأوصاف التي ظهرت بعد الطباعة والتي نضجت حقا بشكل أساسي مع عصر الرومانسية، أي عصر الثورة الصناعية. أما التعبير اللفظي الشفاهي والتعبير ذو البقايا الشفاهية فيوجه انتباهه إلى الفعل، وليس إلى المظهر المرئي للأشياء أو المناظر أو الأشخاص (فريتشي ١٩٨١، ص ٦٥ ـ ٦٦؛ قارن بهافلوك ١٩٦٣، ص ٦١ ـ ٩٦). ورسالة فيتروفيوس Vitruvus[٥] عن فن العمارة مشهورة بغموضها ولم تكن ضروب الدقة التي كان يسعى إلى تحقيقها التقليد البلاغي ذو القدم الراسخة من النوع الصوتي ـ البصري. وتشير أيزنشتين (١٩٧٩، ص ٦٤) إلى مدى الصعوبة التي نلقاها اليوم في تخيل الثقافات المبكرة التي لم يرَ فيها إلا عدد قليل جدا من الناس صورا مادية دقيقة للأشياء من حولهم.

ولم يؤثر العـالم العقلي الجديد الذي أتاحـه لنا كل من العبارة المرئيـة القابلة للتكرار الـدقيق والوصف اللفظي الـدقيق المتراسل معها للـواقع المادي، على العلم فحسب، بـل على الأدب كـذلك. ولم ينتج نشـر كتـب قبل المرحلـة الرومانسية وصفا دقيقا مفصلا لمنظر طبيعي مثل ذلك الذي نجده في مذكرات جيرارد مانلي هـوبكنز (١٩٣٧)، كما لم يكتب شعر قبـل الفترة الرومانسيـة فيه مافي وصف هوبكنز[٦] للجدول الساقـط في قصيدته المسماة Inversnaid من اهتمام دقيق بتفاصيل الظـواهر الطبيعية. لقـد نجم هذا النـوع من الشعر عن عالم الطبـاعة مثلما نجم علم الأحياء التطـوري عند دارون وعلم الفيزيـاء عند مايكلسن عن ذلك العالم.

(٤) الفراغ الطباعي

لقد اتخذ الفراغ نفسه على الصفحة المطبـوعة ـ «الفراغ الأبيض» كما يسمى ـ دلالة مهمة تقود مبـاشرة إلى العالم الحديث وما بعده، لأن السطح المرئي كان قد أصبح مشحـونا بمعنى مفـروض، ولأن الطباعة لم تكـن تتحكم فيما كانت الكلمات تـوضـع لتشكل منـه نصـا فحسـب، بل كـذلك في الموقع الـدقيق للكلمات على الصفحة، وعلاقتها الفراغية إحداها بالأخرى، ويمكن للقوائم والرسـوم البيانية في المخطـوطات، التي يناقشهـا جودي (١٩٧٧، ص ٧٤ ـ ١١١)، أن تُحل الكلمات في علاقـات فراغية معينة فيما بينهـا، لكن إذا كانت العلاقـات الفراغية معقـدة بدرجة فـائقة، فإن التعقيدات لن تصمـد لنزوات النـاسخين التالين. هـذا في حين أن الطباعـة تستطيع أن تنتج بدقـة متناهيـة وبأي كمية قوائم ورسوما بيانية لا حدود لتعقيدها. وقد ظهرت في وقت مبكر من عصر الطباعـة، رسوم بيانية شـديدة التعقيد في تدريس المواد الأكـاديمية (أونج ١٩٥٨ ب، ص ٨٠، ٨١، ٢٠٢، إلخ).

ولا يؤثر الفراغ الطباعي على الخيال العلمي والفلسفي فحسب، بل يؤثر كذلك على الخيال الأدبي، على نحو يكشف عن بعض الطرق الشائكة التي يتبدى بها الفراغ الطباعي للنفس. ويستغل جورج هربرت الفراغ الطباعي لإنتاج المعنى في قصيدتيه «أجنحة الفصح» و«الهيكل»، حيث تعطي السطور، المتباينة في الطول القصيدتين هيئة مرئية توحي بالأجنحة والهيكل على التوالي. وفي المخطوطات، لا يصبح هذا النوع من البنية المرئية قابلا للنمو إلا بشكل هامشي. ويستعمل لورانس ستيرن في ترسترام شاندي (١٧٦٠ - ١٧٦٧)، الفراغ الطباعي بصورة غريبة محسوبة، مضمنا في كتابه صفحات بيضاء، ليؤكد عدم رغبته في معالجة موضوع ما، وليدعو القارىء إلى أن يملأ هذا الفراغ. إن الفراغ هنا هو المقابل للصمت. وفيما بعد بوقت طويل، وبدرجة أعظم من الصقل، يصمم ستيفان مالارميه قصيدته «ضربة النرد» بحيث تكون مجموعة متنوعة من أبناط الحروف وأحجامها، وتكون السطور مبعثرة بحساب على عرض الصفحات وطولها في نوع من السقوط الحر المحكوم بالمصادفة التي تنشأ عن ضربة النرد (وقد استنسخ برونز ١٩٧٤، ص ١١٥ - ١٣٨ هذه القصيدة وناقشها). وهدف مالارميه المعلن هو «تجنب السرد»، و«توزيع» قراءة القصيدة «على مسافات» بحيث تكون الصفحة، بفراغاتها الطباعية، وليس السطور وحدها، هي وحدة الشعر. وتفك قصيدة إي. إي. كمنغز غير المعنونة رقم ٢٧٦ (١٩٦٨) عن الجُنْدُب [وهو جراد صغير يعرف بالقبوط] كلمات نصها وتبعثرها بشكل غير منتظم على الصفحة حتى تلتقي الحروف معا في الكلمة النهائية «الجندب» grasshopper — وكل هذا للإيحاء بنطنطة الجندب وطيرانه الذي يخطف البصر إلى أن يستجمع نفسه في النهاية باستقامة ليحط على نصل ورقة العشب أمامنا. إن الفراغ الأبيض يتكامل مع قصيدة كمنغز تكاملا تصبح معه قراءة القصيدة بصوت عال أمرا محالا. وصحيح أن على الأصوات التي تستدعيها الحروف أن تكون حاضرة

في الخيـال، إلا أن حضورهـا ليس حضـورا سمعيا؛ وذلـك لأنه يتفـاعل مع الفراغ المدرك مرئيا وحركيا من حولها.

ويصل الشعـر المجسد (سولـت ١٩٧٠) بطريقـة خاصة إلى ذروة تفـاعل الكلمات المنطوقة والفراغ الطباعي. فهو يقدم مشاهد مرئية معقدة بشكل حاد أو غير معقـدة تعقيدا حـادا للحروف أو الكلمات أو هما معـا، التي يمكن أن ينظـر إلى بعضهـا دون قـراءتها بصـوت عـال على الإطـلاق، ولكن لا يمكن امتلاك أي منها دون شيء من الوعي بالصوت اللفظي. وحتى عندما لا تكون قراءة الشعـر المجسد ممكنـة على الإطلاق فإنـه يظل أكثر مـن مجرد صورة. إن الشعـر المجسد نـوع أدبي ثانـوي، كثيرا ما يعتمـد على الحيلة لجذب الأنظار فحسب ـ وهذه حقيقة تجعل من الضروري تماما شرح الحافز إلى إنتاجه.

وقد أشـار هارتمان (١٩٨١، ص ٣٥) إلى صلة تصل بين الشعـر المجسد وجدال جاك ديريدا المتصل مع ألفـاظ النص ومعانيه. وهذه الصلة حقيقية، وتستحق اهتمامـا أكبر. إذ إن الشعـر المجسـد يتعـامـل مع جـدليـة الكلمـة المحبوسـة في الفراغ في مقـابل الكلمة الشفاهيـة المنطوقـة، التي لا يمكن أبدا حبسها في الفـراغ الطباعي كل نص text هو ذريعـة pretext)، بمعنى أنـه يتعامل مع الحدود المطلقة للنصيّة التي تكشف بشكل يتصف بـالمفارقة حدود الكلمة المنطوقة التي هي جزء من طبيعتها. وهذه هي منطقة ديريدا، برغم أنه يتحرك فوقها بخطواته المحسوبـة. فليس الشعر المجسد نتاجا للكتابة بل لفن الطبـاعة، كما رأينـا. والتفكيكيـة مربـوطـة بفن الطباعـة أكثـر من ارتباطهـا بالكتابة فقط على نحو مايبدو أن أنصارها يفترضون.

تأثيرات أخرى للطباعة

ويستطيع المرء أن يضيف بـلا حـدود تأثيرات مباشرة، بـوجـه أو بآخـر،

مـارستها الطبـاعـة على النظـام العقلي للغرب أو على «عقليتـه» فلقـد أزاحت الطباعـة في النهايـة الفن القديم للبـلاغة (القـائمة على الشفـاهية) من مـركز التعليم الأكـاديمي. كـذلك شجعت على قيـاس المعـرفـة على نطـاق واسع ومكنّتْ من ذلك، سواء من خلال استخـدام التحليل الرياضي أو من خلال استخدام الرسوم البيانية أو الجداول التوضيحية. فالطباعة في النهاية قللت من جاذبية النزعـة الأيقونية في تناول المعرفة، بالـرغم من حقيقة أن العصور المبكرة للطباعة ساعدت على تداول الصور الإيضاحية الأيقونية على نحو لم تصل إليه من قبل. ذلك أن الأشكال الأيقونية مماثلة للشخصيات «الرصينة» أو النمطية في الخطاب الشفاهي، كما أنها مرتبطة بالبلاغـة وفنون الذاكرة التي يحتاج إليها التناول الشفاهي للمعرفة (يتس ١٩٦٦).

لقـد أنتجت الطباعـة معـاجم شاملـة، وعززت الـرغبـة في تشريع ماهـو «صحيح» في اللغـة. وقد نمت هـذه الـرغبة في جـزء كبير منها من إحسـاس باللغة نشأ من دراسـة اللاتينية العاليـة. فاللغات العاليـة تحول فكرة اللغة إلى نص، جاعلـة إياهـا تبدو في صميمهـا شيئا مكتـوبا. والطبـاعة تشجع على الإحسـاس باللغـة باعتبـارها نصيـة جوهـريا. فـالنص في شكله النمـوذجي الأكمل هو النص المطبوع وليس المكتوب.

وقد أسست الطبـاعة المنـاخ الذي نمت فيه المعـاجم. ومنذ القـرن الثامن عشر، الـذي تعـود إليـه أصول المعـاجم الإنجليـزيـة، حتى العقـود القليلـة الماضيـة، اتفقت هذه المعـاجم فيما بينها على الاعتـداد بالكتـاب الذين كتبـوا نصوصا للطبـاعة (وليسوا كلهم نموذجا معيـاريا للغة. أما لغـة الآخرين فقد اعتبرت فـاسدة إذ انحـرفت عن هـذه اللغـة الطباعيـة. وكـان معجم وبستر الـدولي الجديـد الثـالـث (١٩٦١) أول عمل معجمي يخالف هـذا العـرف الطباعي القـديم تمام المخالفة، ويقتبـس من أشخاص لا يكتبون للطبـاعة، وبطبيعة الحال فإن كثيرا من الأشخاص الذين نشأوا في أحضـان الأيديولوجية

القـديمة، شطبـوا على الفـور هـذا الإنجاز المعجمي الـرائع (دايكما ١٩٦٣) ووصفوه بأنه خيانة للغة «الحقيقية» أو «النقية».

كـذلك كانت الطبـاعـة عامـلا رئيسـا في تطور الإحسـاس بـالخصوصية الشخصية التي تعد من علامات المجتمع الحديث. فقد أنتجت الطباعة كتبا أصغر وأخف حملا من تلك الشـائعة في ثقافـة المخطوطات، فأحـدثت تهيئة نفسية للقـراءة المنفردة في ركن هـادىء، وللقراءة الصـامتة على نحـو كامل في نهاية المطاف. أمـا في ثقافة المخطوطـات، ومن ثم في ثقافة الطبـاعـة المبكرة، فكانت القـراءة تميل إلى أن تكون نشاطـا اجتماعيا، حيث يقـرأ شخص واحد لمجموعـة من الآخـرين، وعلى نحو مـا أشار شتـاينر (١٩٦٧، ص ٣٨٣)، تتطلب القراءة الخاصـة بيتا فسيحا بـدرجة كـافية لتوفير العـزلة والهدوء (يعي مـدرسو الأطفـال القـادمين من مناطق الفقـر اليـوم بصورة حـادة أن السبب الرئيسي لتدني مستوى هؤلاء الأطفـال هو أنه ليس ثمة مكان في البيت المزدحم يمكن أن يدرس فيه الولد أو البنت بفعالية).

لقـد خلقت الطبـاعـة إحسـاسـا جـديـدا بـالملكيـة الخاصـة للكلمات. فـالأشخـاص في الثقافـة الشفـاهيـة الأوليـة يمكن أن يحسوا بحقـوق الملكيـة لقصيدة مـا، غير أن مثل هذا الإحساس نـادر، ويضعف منه عادة المشـاركة العامة في التراث الأدبي، والصيغ، والموضوعـات التي يمتح منها كل فرد. أما مع الكتـابـة، فيبدأ الشعـور بـالاستيـاء من سرعـة النصوص في التصـاعـد. ويستخـــدم الشـــاعر اللاتيني القـديم مارشـــال (ج١، ٥٣، ٩) كلمة plagiarius، أي معذب؛ ناهب؛ جائر دلالة على الشخص الذي يستولي على كتـابة شخص آخـر. ولكن ليس هناك كلمـة لاتينية خـاصة بـالمعنى الخاص بسارق النصـوص أو سرقتها. ذلـك أن التقليد الشفاهـي المألوف كـان لايزال قويـا. لكن في الأيام المبكرة جدا للطبـاعة فإنه كثيرا ما كـان يتم الحصول على

مرسـوم ملكي أو امتياز privilegium يحول دون إعادة طبع كتـاب مطبوع من قبل آخرين فيما عدا الناشر الأصلي. وقد حصل ريتشارد بينسون على مثل هذا المرسوم سنة ١٥١٨ من هنري الثامن. وفي عام ١٥٥٧ تأسست شركة الورّاقين المساهمة في لندن لتشرف على حقوق المؤلفين والطابعين أو الناشرين الطابعين، وبحلول القرن الثامن عشر كانت قـوانين حقوق الطبع المحفوظة الحديثة آخذة في التطور في أوروبـا الغربيـة. لقد حـوّل فن الطباعـة الكلمة إلى سلعـة. أما العالم الشفاهي الجماعي القديم فقد انشق إلى ملكيات يزعم أصحابها ملكيتها سراً. وقـد أدت الطبـاعة خـدمـة طيبـة لحركـة الوعـي الإنساني تجاه الفـرديـة المتعاظمـة. وبطبيعة الحال، لم تكن الكلمات ملكية خـاصة تمامـا؛ بل كانت لاتزال ملكيـة جماعية بـدرجة ما. وقـد كررت الكتب المطبـوعة بعضهـا بعضا شاءت أم أبت. وفي مستهل العصر الإلكتروني، واجه جـويس مخاوف التأثر بقوة، فأخـذ على عاتقه في «عولس» و«مأتم فينيجن» أن يقلـد كل الناس عن قصد.

لقد شجعت الطباعة، بإزاحـة الكلمات من عالم الصوت حيث نشأت في البـدايـة في تبادل إنسـاني نشط، وبإحـالتهـا بشكل قـاطع إلى سطح مـرئي، وإستغلال هذا الفراغ المرئي من أجل السيطرة على المعرفة، شجعت البشر على التفكير في قدراتهم الداخليـة الخاصة، الواعية وغير الـواعية، باعتبارهـا أشبه بالأشياء، وغير شخصية ومحايدة من الناحية الدينية. وحفزت الطباعة العقل للإحساس بأن ممتلكاته موجودة في نوع من الفراغ العقلي الخامد.

الطباعة والاكتمال: التناصّ

تشجع الطباعة على الإحساس بالاكتمال، وهـو الإحساس بأن ماهو قائم في نص ما قد استوفى الغاية؛ قـد وصل إلى حالة من الكمال. وهذا الإحساس

يؤثر على الإبداعات الأدبية كما يؤثر على العمل التحليلي، فلسفيا كان أو علميا.

وقبل الطباعة، شجعت الكتابة نفسها على بعض الإحساس بالاكتمال العقلي. فمن خلال عزل الفكر على سطح مكتوب، وجعله منفصلا عن أي محاور، وجعل القول بهذا المعنى مستقلا بذاته وغير عابىء بأن يتعرض للهجوم من أحد، تقدم الكتابة القول والفكر خالصين من أي شيء آخر، وقائمين بذاتيهما، وكاملين. وبالطريقة ذاتها تقوم الطباعة بإحلال القول والفكر على سطح لا يرتبط بأي شيء آخر، لكنه يذهب كذلك إلى أبعد من هذا ليوحي بالاستقلال الذاتي. فالطباعة تحصر الفكر في آلاف من النسخ للعمل الواحد، وتتمتع بالثبات نفسه المرئي والمادي، على نحو دقيق. ويمكن للتطابق اللفظي للطبعة نفسها أن يختبر دون اللجوء إلى الصوت على الإطلاق بل بمجرد النظر؛ إذ يستطيع جهاز هِنْمَن* لمقارنة النصوص أن يطابق أي صفحتين متماثلتين من نسختين مختلفتين من النصّ نفسه وأن يشير للناظر إلى وجود الاختلافات بواسطة ضوء غمّاز.

ومن المفترض أن يمثل النص المطبوع كلمات مؤلف ما في شكل أخير أو «نهائي». وذلك لأن الطباعة لا تستريح إلا مع النهائية. وعندما يُغلق طوق حروف المتن، أي يُثبت أو تصنع صفيحة حجرية ضوئية وتطبع الورقة، عندئذ لا يقبل النص تغييرا (كشطا أو إضافة) في يسر كما يحدث في النصوص المكتوبة. وفي المقابل، كانت المخطوطات، بحواشيها أو هوامشها (التي غالبا ما كانت تضاف إلى النص في نسخ تالية) في حوار مستمر مع العالم خارج حدودها. لقد ظلت قريبة لمبدأ «خذ وهات» المعروف في التعبير الشفاهي. وقراء المخطوطات أقل عزلة عن المؤلف؛ أقل غيابا عن الكتاب

* ابتكر تشارلتن هنمن هذا الجهاز لتحقيق الطبعات المبكرة من أعمال شيكسبير (المراجع).

الذين يكتبون للطباعة ذلك أن الإحساس بالاكتمال الذي أكدته الطباعة يكون في بعض الأحيان إحساسا ماديا بشكل جسيم.

فصفحات الجريدة تكون عادة مملوءة بصورة تامة ــ وهناك أنواع من المادة المطبوعة تسمى «حشوا» وتكون سطورها متساوية الطول تماما، فالطباعة تتحمل عدم الكمال المادي، ويمكنها بشكل خفي غير مقصود، ولكن بصدق تام، إدراك أن المادة التي يتعامل معها النص لها ما للنص من كمال وتماسك.

وتساعد الطباعة على إيجاد أشكال مغلقة بصورة أكثر إحكاما لفن القول، وبخاصة في السرد. وإلى أن جاء عصر الطباعة، كان الفن الوحيد الذي يحمل خطا قصصيا طوليا ذا حبكة مطولة هو فن الدراما، الذي كانت الكتابة تتحكم فيه منذ العصر القديم، فكانت تراجيديات يوروبيديس نصوصا مؤلفة كتابة ثم محفوظة حرفيا بالذاكرة كي تقدم شفاهة. لكن الحبكة المحكمة أخذت مع ظهور الطباعة بالظهور في الروايات الطويلة، بدءا من زمن جين أوستن فصاعدا، حتى وصلت إلى ذروتها في الرواية البوليسية. وسوف نناقش هذه الأشكال في الفصل القادم.

وفي النظرية الأدبية، أدت الطباعة في النهاية إلى ظهور الشكلانية والنقد الجديد، باقتناعهما العميق بأن كل عمل ينتمي إلى فن القول هو مغلق في عالم خاص به، أي أنه «أيقونة لفظية»* ومما له دلالته أن الأيقونة شيء يُرى ولا يسمع. أما ثقافة المخطوطات فكانت تحسّ أن أعمال فن القول أقرب من العالم الشفاهي، ولم تفصل الشعر عن البلاغة فصلا حاسما، وسوف نتحدث بأكثر من هذا عن الشكلانية والنقد الجديد في الفصل القادم.

---

* يقتبس المؤلف هنا عنوان كتاب معروف لوليم ك. وِمْسَت (المراجع)

وفي الأخير تؤدي الطباعة إلى المسألة الحديثة الخاصة بالتناص، التي تشغل المشتغلين بالنقد والفلسفة الظواهرية هذه الأيام (هوكس ١٩٧٧، ص ١٤٤). والتناص يشير إلى حقيقة أدبية ونفسية معروفة للجميع، وهي أنه لا يمكن إبداع نص من مجرد خبرة عاشها المبدع. فالمؤلف الروائي إنما يكتب الرواية لأن هذا النوع من التنظيم النصي للخبرة مألوف لديه.

وقد اعتبرت ثقافة المخطوطات التناص أمرا مسلما به. وبما أنها لاتزال ملتصقة بالتقليد المألوف للعالم الشفاهي القديم فقد عمدت إلى إبداع نصوص من خلال نصوص أخرى، فاستعانت وحورت وأخذت بنصيب من الصيغ والموضوعات الشائعة الشفاهية الأصل، وإن كانت قد أدخلتها في مزيج من الأشكال الأدبية الجديدة التي يتعذر وجودها دون الكتابة. أما ثقافة الطباعة فلها من نفسها توجه عقلي مختلف. فهي تميل إلى الإحساس بأن العمل الأدبي «مغلق»، منفصل عن الأعمال الأخرى، ويشكل وحدة بذاته. كذلك تمخضت ثقافة الطباعة عن الأفكار الرومانسية الخاصة بـ «الأصالة» و«الإبداع»؛ وهو ما زاد من ابتعاد العمل الفردي عن الأعمال الأخرى، واعتبر أصوله ومعانيه مستقلة عن التأثير الخارجي، على الأقل من الوجهة المثالية. وعندما نشأت في العقود القليلة الماضية مذاهب التناص لتقاوم الاستطيقا الانعزالية لثقافة الطباعة الرومانسية، كانت بمثابة الصدمة. وأثارت الضيق في النفوس لأن الكتاب المحدثين، المدركين إدراكا عميقا لأبعاد التاريخ الأدبي وللتناص القائم حقا في أعمالهم، شغلتهم فكرة أنهم ربما كانوا لا ينتجون شيئا جديدا حقا أو طازجا على الإطلاق، وأنهم ربما كانوا خاضعين تماما «لتأثير» نصوص الآخرين. ويعالج هارولد بلوم في كتابه «قلق التأثير» (١٩٧٣) كرب الكاتب المحدث هذا. أما ثقافات المخطوطات فلا تكاد تعبأ بموضوع التأثير، في حين تخلو الثقافات الشفاهية من مثل هذه المخاوف.

ولا تخلق الطباعة إحساسا بالاكتمال في الأعمال الأدبية فحسب، بل في الأعمال التحليلية الفلسفية والعلمية كذلك. فمع الطباعة جاءت كتب التعليم بالسؤال والجواب، وظهر الكتاب المدرسي، وهذه الكتب لا تعنى بعرض الأفكار عرضا قابلا للمناقشة والجدال على النحو الذي كانت معظم الطرق القديمة في عرض الموضوعات تفعله، بل تقدم «الحقائق» أو ما يعامل معاملة الحقائق على شكل عبارات مسطحة قابلة للحفظ عن كيفية استقرار الأمور في حقل ما على نحو شامل. وفي المقابل، كانت العبارات القابلة للحفظ في الثقافات الشفاهية وفي ثقافات المخطوطة ذات البقايا الشفاهية تميل إلى استعمال لغة أقرب إلى الأمثال، وبذلك لم تكن تقدم «حقائق» بل تأملات حولها كثيرا ما كانت ذات طابع حكمي بحيث تستدعي مزيدا من التأملات من خلال المفارقات التي كانت تنطوي عليها.

وقد أنتج بيتر راموس (١٥١٥ ــ ١٥٧٢) أمثلة على الكتاب المدرسي: كتبا مدرسية لكل الفنون والموضوعات (الجدل أو المنطق، البلاغة، النحو، الحساب، إلخ) التي كانت تبدأ بتعريفات وتقسيمات باردة تقود إلى مزيد من التعريفات والتقسيمات، حتى تكون آخر شذرة في الموضوع قد تم تشريحها والانتهاء منها. ولم يكن للكتاب المدرسي الراموسي في موضوع أي ارتباط معترف به بأي شيء خارجه، بل تظهر فيه أية صعوبات أو «خصوم»، ولم يكن الموضوع أو «الفن» في البرنامج الدراسي، وذلك إذا كان مقدما كما ينبغي حسب منهج راموس، يشمل أي صعوبات على الإطلاق (أو هكذا زعم الراموسيون)؛ فأنت إذا عرفت وقسمت بالطريقة الصحيحة، فكل شيء في الفن سيكون بدهيا لا يحتاج إلى برهان، وسيكون الفن نفسه كاملا ومكتفيا بنفسه. وقد جعل راموس الصعوبات وتفنيدات الخصوم في «محاضرات» (scholae) منفصلة في الجدل، والبلاغة، والنحو، والرياضيات، حتى نهاية

القائمـة . وهذه المحـاضرات تقع خارج «الفـن» المكتفي بذاتـه . وعلاوة على هـذا ، كـان يمكن تقديـم المادة في كل الكتب المدرسيـة الرامـوسيـة في شكل مختصرات أو جـداول منفصلـة تبين على وجه الـدقـة كيف كـانت هـذه المادة منظمـة مكانيـا في ذاتها وفي العقل . وكـان كل فن في ذاتـه منفصلا انفصـالا كامـلا عن كل فن آخر، على نحـو ما تنفصل البيـوت التي تتخللها فـراغات مفتوحة بين الـواحد منها والآخر، على الرغم من أن هذه الفنـون كانت مختلطة في «الاستخدام» ــ بمعنى أن تقول إن المرء في تناولـه لقطعة مـا من الخطاب . كان يستخدم بشكل متزامن كلا من المنطق ، والنحو، والبلاغة ، وفنونا أخرى ممكنـة ، بطريقـة متماثلـة (أونج ١٩٥٨ ب ، ص ٣٠ ـ ٣١ ، ٢٢٥ ــ ٢٦٩ ، ٢٨٠) .

ومما يـلازم هذا الإحسـاس بالاكتمال الـذي رعته الطبـاعة الشعـور بثبات وجهة النظـر، وقد أوضـح مارشـال مكلوهـان (١٩٦٢ ، ص ١٢٦ ـ ١٢٧ ، ١٣٥ ـ ١٣٦) أن وجهـة النظر الثابتة جـاءت إلى الوجود مع الطباعـة ؛ ومعها يمكن الآن الاحتفاظ بنغمة ثابتة خـلال الإنشاء النثري المطول كله . وكشفت وجهـة النظر والنغمـة الثـابتتان عن مسـافـة أوسع بين الكاتب والقـارىء من ناحية ، وعن فهم ضمني أعظم من ناحية أخرى . ومن ثم أصبح في استطاعة الكاتب ، أن يمضي في سبيلـه بثقة (أي لمسافة أكبر، وبـاهتمام أقل) . ولم تعد ثمة حاجة لجعل كل شيء نوعا من الرواية الساخرة المنيبية[٧] ، أي خليطا من وجهـات نظر ونغمات متعـددة تنـاسب الاتجاهـات المتباينـة ، وقـد أصبح في مقدور الكاتب أن يثق بأن القارىء سوف يتكيف معه (من خلال فهم أكبر) . وفي هذه اللحظـة ، برزت إلى الوجود ظـاهرة «جمهور القـراء» أي عدد كبير من القـراء الـذين لا يعـرفهم المؤلف شخصيـا ولكنهم قـادرون على التعـامل مع وجهات نظر ثبتت بشكل أو بآخر.

ما بعد فن الطباعة : الإلكترونيات

عمّق التحويل الإلكتروني للتعبير اللفظي من حبس الكلمة بالفراغ الذي ابتدعته الكتابة وكثفته الطباعـة ، كما نقل هذا التحويل الوعي إلى عصر جديد من الشفاهية الثانوية . وعلى الرغـم من أن العلاقة الكاملة بين الكلمة المنتجة إلكترونيا وبين ثنـائية الشفـاهية ـ الكتابيـة التي يهتم بها هذا الكتـاب تشكل موضوعا أوسع من أن يعالج هنا معالجة شاملة ، فإن الحاجة ماسة هنا إلى إبراز جملة من المسائل .

فعلى الرغم مما يقال أحيانا ، فإن الوسائل الإلكترونية لا تقضي على الكتب المطبـوعة ، بل إنها في الحقيقـة تنتج عددا أكبر منهـا . فالمقـابلات الشخصيـة المسجلـة إلكترونيا تنتـج آلاف الكتب والمقالات «المتحـدثـة» التي لم يكن من الممكن مطلقـا أن تـرى الطبـاعـة قبل أن يكـون التسجيل الإلكتروني ممكنـا . ويعـزز الـوسيط الجديـد هنا القـديم ، ولكنـه بـالطبع يحوّلـه ، إذ يشجع على أسلوب يتقصد لهجة الخطاب غير الرسمي لأن الشعوب الطباعية تعتقد عادة أن التبـادل الشفاهي ينبغي أن يكـون غير رسمي (في حين يعتقـد الشفاهيـون عادة أنه ينبغي أن يكون رسميـا (أونج ١٩٧١ ، ص ٨٢ ـ ٩١) وكما أشرنا من قبل فإن الإنشاء على شبكـات الكمبيوتر أخذ يحل محل الأشكال القـديمة من الإنشـاء الطبـاعي*، ولن يمضي وقت طـويل حتى تتحـول الطباعـة بشتى أشكالها إلى الأجهزة الإلكترونية . وبالطبع تأخذ أنواع المعلومات جميعها ، سواء منها ما جمعت أو أنتجت إلكترونيا ، طريقهـا إلى الطباعة لتضاعف المحصول الطباعي . وأخيرا فإن عملية وضع الكلمـة في مكانها المتسلسل . وهي العملية التي بدأتها الكتـابة وزادت الطبـاعة من سرعتهـا ، وصلت إلى درجة أعلى من

* يكتب الناس عـادة باستعمال القلم للكتـابة على الـورق ، لكن اختراع الآلة الكاتبـة جعل البعض ينشيء الكلام عليهـا مباشرة . أمـا الآن فإن الكثيرين تحولوا لـلإنشاء «الكتابـة» على لوحـة مفاتيح الحاسوب ، مما ينتج كلاما مطبوعا فقط (المراجع) .

السرعة بواسطة الحاسوب الذي يصل بعملية حبس الكلمة في المكان أو في الحركة الإلكترونية المحدودة إلى مداها الأقصى، وبالفائدة من الترتيب التسلسلي التحليلي إلى حدّها الأعلى بجعلها فورية تقريبا.

وقد نقلتنا التكنولوجيا الإلكترونية في الوقت نفسه مع التلفون والراديو والتلفزيون والأنواع المتعددة من أشرطة التسجيل إلى عصر «الشفاهية الثانوية». وهذه الشفاهية الجديدة فيها مشابه مدهشة مع الشفاهية القديمة بما تتصف به من روحية المشاركة وبتعزيزها للإحساس الجماعي. وتركيزها على اللحظة الحاضرة، بل استخدامها للصيغ كذلك (أونج ١٩٧١، ص ٢٨٤ ـ ٣٠٣، ١٩٧٧، ص ١٦ ـ ٤٩، ٣٠٥ ـ ٣٤١). ولكنها في جوهرها شفاهية تعرف ما تريد وأشد وعيا بذاتها وتقوم على الدوام على أساس الكتابة والطباعة، اللتين تعدان جوهريتين لصناعة الأجهزة وتشغيلها واستخدامها كذلك.

وتماثل الشفاهية الثانوية الشفاهية الأولية وتختلف عنها على السواء بصورة مدهشة. فمثل الشفاهية الأولية، ولدت الشفاهية الثانوية إحساسا قويا بالمجموع؛ ذلك أن الاستماع إلى كلمات منطوقة يشكل السامعين في مجموعة. أو جمهور حقيقي، تماما كما أن النصوص المكتوبة أو المطبوعة تجعل الأفراد يخلون إلى أنفسهم. لكن الشفاهية الثانوية تولد إحساسا بمجموعات أكبر بكثير من تلك التي تولدها الثقافة الشفاهية الأولية فنحن نعيش الآن في «العالم القرية» global village ـ على حد تعبير مكلوهان. وفضلا على هذا كان الشعب الشفاهي، قبل الكتابة ذا عقلية جماعية، لأنه لم تكن ثمة بدائل ممكنة، أما في عصر شفاهيتنا الثانوية، فقد أصبحنا ذوي عقلية جماعية عن قصد وتعمد، فالفرد يشعر أنه، بوصفه فردا، يجب أن يكون لديه حس اجتماعي. وخلافا لأفراد الثقافة الشفاهية الأولية، الذين ينظرون إلى الخارج

لأنهم لم تتح لهم فرصة النظـر إلى الداخل، فإننا ننظر إلى الخارج لأننـا نظرنا إلى الـداخل. كـذلك فإنـه في حين تعلي الشفـاهيـة الأوليـة من التلقـائيـة، لأن التأملات التحليليـة التي تحققها الكتابة غير متـاحة، تعلي الشفاهية الثـانوية من التلقائية لأننا قررنا بعـد التأمل التحليلي أن التلقائية مطلب جيد. وهكذا نخطط أحداث حياتنا بعناية لكي نكون متأكدين من أنها تلقائية تماما.

والمقارنة بين الخطابـة في الماضي وفي عالم اليوم من شأنها أن تبرز الفروق بين الشفاهية الأولية والثانوية. فقد جلب الراديو والتليفزيون شخصيات سياسية رئيسة تتحدث إلى جمهور أكبر من أي جمهـور ممكن قبل التطورات الإلكترونية الحديثة. ويمكن القول إن الشفاهية وجدت نفسها على نحو لم يحدث من قبل على الإطلاق. لكنها ليست الشفـاهية القديمة؛ فقـد ذهبت إلى الأبد الخطبة ذات الأسلوب القديم، الصـادرة من الشفاهية الأولية. وفي منـاظرتي لنكولن ودوجلاس في عـام ١٨٥٨، واجه الخصمان ــ لأن هذا هـو ما كـاناه بـوضوح وصدق ــ واجه كل منهما الآخر تحت لهيب شمس صيف إلينوي الـلافح أمام الجماهير المتحمسـة، التي بلغت أعدادهـا مـابين ١٢ و ١٥ ألف شخص (في أتاوا وفريبورت، في ولاية إلينوي، على التوالي ـ سباركس ١٩٠٨، ص ١٣٧ ـ ١٣٨، ١٨٩ ـ ١٩٠)، وقـد تكلم كل منهما سـاعة ونصف السـاعة. تحدث المتكلم الأول لساعـة واحدة، والآخر لساعة ونصف السـاعة، والأول لنصف ساعـة أخرى للـرد والتعليق ـ وكـل هذا دون مكبرات للصوت. لقـد جعلت الشفاهيـة الأولية النـاس يشعرون بـوجودهـا من خلال الأسلـوب التراكمي، الإطنابي، المعتمد على العبارات المتوازنة وعلى النزعة الخصامية الشديدة، وعلى التفاعل الحاد بين المتكلم والجمهور. وقد انتهى المتنـاظران في مناظرتي لنكولن ودوغلاس بصـوتين مبحوحين وجسدين منهكين. أمـا مناظرات الـرئاسة على شاشات التليفزيون اليـوم فإنها تختلف تمام الاختلاف عن هذا العالم الشفاهي

الأقـدم، حيث الجمهـور غـائب، وغير مرئي، وغير مسمـوع. فـالمرشحـان يوضعـان في كشكين صغيرين ويبدآن بمقدمة مختصرة لكل منهما ثم يـدخلان في أحاديث قصيرة هشة يوجهها كل منهما للآخر يتعمد فيها الابتعاد عن الحدة لأن الأجهزة الإلكترونيـة لا تطيق العداوة الصريحة وبـالرغـم من جو التلقـائية المدروس لأجهزة الإعـلام هذه، فـإنه يهيمن عليهـا كلية الإحسـاس بالاكتمال الذي هو من تراث الطباعة؛ وأي ظهور علني للعداوة قد يكسر هذا الاكتمال أو السيطرة المحكمة، ويكيف المرشحان نفسيهما لسيكـولوجية وسائل الإعلام ويقبلان أن يسود المناظرة جو عـائلي راق مهذب والأشخاص كبار السن جدا هم وحدهم الذين يستطيعون أن يتذكروا ما كـانت عليه الخطابة عندما كانت لاتزال في اتصال حي مع الجذور الشفاهيـة الأولية. وربما يسمع آخرون خطبا أكثر، أو على الأقل كـلاما أكثر، على ألسنـة الشخصيات العـامة الرئيسيـة ما كان الناس يسمعونه منذ قرن مضى. ولكن مايسمعونه لن يعطيهم فكرة كافية عن الخطب التي تعـود إلى العصر السـابق للعصر الإلكتروني، وإلى مـا قبلـه بألفين من السنين أو أبعـد من ذلك كثيرا، أو عن أسلـوب الحيـاة الشفـاهيـة وبنيات الفكر الشفاهي التي نمت منها مثل تلك الخطب.



الفصل السادس

الذاكرة الشفاهية والخط السردي وخلق الشخصيات[1]

أولية الخط السردي

يتجلى التحول من الشفاهية إلى الكتابية في كثير من أنواع فن القول ، كالشعر الغنائي والروايات، والكتابات الوصفية والخطب (سواء كانت شفاهية خالصة، أو نظمت كتابيا، أو خطبا عامة على شاكلة مايلقى من خلال شاشة التلفزيون) والدراما، والأعمال الفلسفية والعلمية، وعلم التأريخ، والسيرة، على سبيل المثال لا الحصر. ومن بين هذه الأنواع كانت القصص أكثرها ظفرا بعناية الدارسين من منظور التحول الشفاهي ـ الكتابي، . وسوف يكون مفيدا هنا أن نأخذ في حسباننا ماتم عمله في مجال القصص لكي نشير إلى بعض النظرات الجديدة التي قدمتها الدراسات الخاصة بالشفاهية والكتابية . ويمكننا في هذا السياق أن نضم الدراما إلى القصة لأنها لا تزال تعتمد على الخط السردي، شأنها في ذلك شأن القصة . . لأنها تعرض الأحداث دون اللجوء إلى صوت الرواية .

ومن الواضح أن هناك تطورات أخرى في المجتمع، بالإضافة إلى التحول الشفاهي ـ الكتابي، تساعد على تعيين تطور القصة على مر العصور ـ مثل تغير التنظيم السياسي، والتطور الديني، والتبادلات القائمة بين ثقافتين،

وكثير غيرها، بما في ذلك التطورات المتعلقة بـالأنواع الأدبية اللفظية الأخرى. ولا يقصد من هذا التناول للقصة اختزال كل الأسباب المفضية إلى التحول الشفاهي ـ الكتابي، بل إظهار بعض التأثيرات التي ينتجها هذا التحول.

وتعد القصة في كل مكان نوعا أدبيا رئيسا من أنواع فن القول، وجد على مدى الزمن، من الثقافات الشفاهية الأولية، إلى الكتابية العالية وحتى المرحلة الإلكترونية في التعامل مع المعلومات. وقد يمكن القول إن القصة هي أهم أشكال فن القول، لأن العديد من أشكال الفن الأخرى، ومنها تلك التي تتصف بالتجريد الشديد، تستند إلى فن القصة. فالمعرفة الإنسانية تنبثق عن الزمن. ووراء تجريدات العلم نفسها، هناك قصة الملاحظات التي صيغت التجريدات على أساسها. والطلاب في معمل العلوم عليهم أن يدونوا التجارب، أي أن عليهم أن يقصوا ما فعلوا وما حدث عندما فعلوا ما فعلوا. ومن السرد يمكن صياغة بعض التعميمات أو الاستنتاجات المجردة. كذلك تكمن وراء الأمثال والأقوال المأثورة والتأملات الفلسفية والشعائر الدينية ذاكرة الخبرة الإنسانية الممتدة في الزمن، والخاضعة للمعالجة الروائية. ويتضمن الشعر الغنائي سلسلة من الأحداث التي يكمن فيها، أو ينتسب إليها الصوت في القصيدة الغنائية. وصفوة القول أن المعرفة والخطاب ينبثقان عن الخبرة الإنسانية، وأن السبيل الأولي إلى تنسيق هذه الخبرة لفظيا هو أن نرويها كما حدثت تقريبا أو كما أتت إلى الوجود من مجرى الزمن. وأحد السبل إلى التعامل مع هذا المجرى هو التوصل إلى خط سردي.

السرد والثقافات الشفاهية

على الرغم من وجود القصص في كل الثقافات، فإنها من بعض النواحي تؤدي وظائف أهم وأوسع في الثقافات الأولية الشفاهية من تلك التي تؤديها

في غيرهـا. فأولا لا يمكن في الثقـافة الأوليـة الشفـاهيـة، كما أشار هـافلـوك (١٩٧٨أ؛ قارن بـ ١٩٦٣)، تناول المعرفـة في تصنيفات تفصيلية ذات طبيعة علمية إلى حـد ما. ذلك أن الثقـافات الشفاهيـة لا يمكن أن تولـد مثل هذه التصنيفات؛ ولهذا فهي تسرد قصصـا عن الفعل الإنساني من أجل أن تخزّن، وتنظم، وتـوصل كثيرا ممـا تعـرف. وتـولـد الغـالبيـة العظمى من الثقـافـات الشفـاهية، إن لم يكن كلهـا، قصصا طـويلة أو سلسلـة من القصص، مثل قصص الحروب الطروادية بين الإغريق القدماء، وقصص القيوط [ذئب صغير يعيش في شمال أمريكـا] بين العديـد من شعوب أمـريكا الأصليين، وقصص الأنانسي Anansi (العنكبوت) في بيليز Belize [هندوراس البريطانية سابقا] وغيرهـا من الثقـافـات الكـاريبية الأخـرى ذات الصلـة بـالتراث الأفـريقي، وقصص صنجـاتـا Sunjata في مالي القـديمة، وقصـص موينـدو بين قبائل النيانجـا، وهكذا. وغالبا مـاتكون القصص من هذا النـوع، بسبب حجمها وتعقد مشاهدها وأحداثها، مستودعا كبيرا لتراث الثقافة الشفاهية.

ثانيـا، إن القصص مهمة على وجه خـاص في الثقافات الشفاهيـة الأولية لأنها تستطيع أن تدمج مادة هائلة من التراث في أشكـال طويلة نسبيا، وقابلة للديمـومة ديمومـة معقولة ــ وهو مـايعني في الثقافة الشفـاهية أشكالا قـابلة للتكرار، ولا شك أن الحكم السائرة، والألغـاز، والأمثال، وما أشبه، تتصف بالـديمومة كذلك، ولكنهـا تكون عادة مختصرة. أما الصيغ الشعـائرية، التي يمكن أن تكون مطولـة، فغالبا ماتحتوي على موضوعـات متخصصة. كذلك الأمر في سلاسل النسب، التي يمكن أن تكون طويلة نسبيا، فهي لا تقدم إلا معلـومـات عاليـة التخصص. وتميل الأشكـال المطـولـة الأخرى في الثقـافـة الشفاهية الأولية إلى أن تتناول أحداثا جارية، ومؤقتة. وهكذا يمكن أن تكون خطبة ما طويلة طول الـرواية، أو جزء من قصة يُلقى في جلسة واحدة. ولكن

الخطبة لا تتصف بالديمومة؛ فهي عموما لا تعاد. إنها توجه نفسها إلى موقف بعينه وتختفي من المشهد الإنساني إلى الأبد مع الموقف نفسه في حالة الغيبة الكلية للكتابة. أما القصيدة الغنائية فتميل إلى أن تكون إما مختصرة أو آنية أو كلتيهما. وهكذا الأمر مع غيرها من الأشكال.

أما في ثقافة الكتابة أو الطباعة، فيدمج النص ماديا ما يحتويه أيا كان، ويجعل من استعادة أي نوع من التنظيم الفكري بكامله أمرا ممكنا. والقصص في الثقافات الشفاهية الأولية، حيث لا يوجد نص، تقوم بدمج الفكر في نطاق أكثر اتساعا ودواما من الأنواع الأخرى.

الذاكرة الشفاهية والخط السردي

إن القصص نفسها لها تاريخ. وقد عرض شولز وكيلوج (١٩٦٦) بعض الطرق التي تطورت فيها القصص في الغرب من بعض أصولها الشفاهية القديمة إلى الوقت الحاضر، وأبديا اهتماما كاملا بالعوامل المعقدة التي رافقت ذلك التطور سواء كانت اجتماعية، أو نفسية، أو جمالية، أو غيرها، واعترافا بتعقدات التاريخ الكامل للقصص فإن المعالجة الراهنة للموضوع سوف تلمح إلى بعض الاختلافات البارزة التي تميز القصص التي تروى في خلفية ثقافية شفاهية عن تلك التي تؤلف ضمن خلفية كتابية، مع اهتمام خاص بوظيفة الذاكرة.

يتطلب الاحتفاظ بالمعرفة واستذكارها في الثقافة الشفاهية الأولية، كما بينا في الفصل الثالث، بنيات عقلية وإجراءات من نوع غير مألوف لنا تماما، كثيرا ماتبدي نحوه الاحتقار. وأحد المواضع التي تبرز فيها البنيات الشفاهية والإجراءات المتعلقة بالذاكرة في أروع شكل هو تأثيرها جميعا على الحبكة القصصية، التي تختلف في الثقافة الشفاهية عما نعتقده عن ماهية الحبكة عادة

إذ يميل الأشخاص الذين ينتمون إلى ثقافات كتابية وطباعية معاصرة إلى النظر إلى القصة المبتكرة بوعي بوصفها قصة تسير خطيا نحو الذروة ويصورونها بخطوط بيانية من قبيل الحبكة الذائعة التي يمثلها «هرم فرايتاج» (أي بخط مائل يتجه إلى الأعلى، يتبعه خط مائل آخر يتجه إلى الأسفل)(٢): أي فعل صاعد يبني توترا، يرتفع إلى الذروة، تتكون غالبا من لحظة التعرف أو حادثة أخرى مؤدية إلى الانقلاب peripeteia(٣) أو إلى عكس اتجاه الفعل، الذي يتبعه الحل أو الانفراج ــ ذلك لأن هذه الحبكة الطولية الذروية المقررة كانت تشبه بربط العقدة وفكها. وهذا هو نوع الحبكة الذي يجده أرسطو في الدراما (فن الشعر ١٤٥١ ب ـ ١٤٥٢ب) ـ وهو موضع له دلالته لمثل هذه الحبكة، لأن الدراما اليونانية كانت برغم عرضها شفاهة، تؤلف بوصفها نصا مكتوبا، وكانت النوع الأدبي القولي الأول في الغرب، بل ظلت على مدى قرون النوع الأدبي الوحيد، الذي تحكمت فيه الكتابة تحكما كاملا. لكن القصة الشفاهية اليونانية القديمة، أي الملحمة، لم تكن حبكتها على هذا النحو. وقد كتب هوراس، في فن الشعر، أن الشاعر الملحمي «يسرع إلى الفعل ويدفع بالسامع إلى وسط الأحداث» (السطران ١٤٨ ــ ١٤٩). وفي ذهن هوراس بشكل أساسي إغفال الشاعر الملحمي للتعاقب الزمني. فالشاعر يورد موقفا ما، وهو لا يشرح كيف تكون الموقف إلا بعد مضي وقت طويل وكثيرا ما يشرحه بتفصيل شديد. ومن المحتمل أيضا أن هوراس كان في ذهنه إيجاز لغة هومروس وقوتها (برينك ١٩٧١، ص ٢٢١ ــ ٢٢٢)؛ فهومروس يريد أن يصل إلى «حيث يكون الحدث». ومهما يكن من أمر فقد فسّر الشعراء الكتابيون في النهاية عبارة هوراس «في وسط الأحداث» in medias res تفسيرا جعل تقديم ما مرتبته التأخير hysteron proteron(٤) إحدى صفات الملحمة اللازمة. وهكذا يشرح جون ملتن في «العرض الموجز» للكتاب الأول من

«الفـردوس المفقود» أنـه بعـد ذكر مـوضـوع القصيدة كلهـا بإيجاز والإلماح إلى «السبب الأولي» لسقوط آدم، «تسرع القصيدة إلى وسط الأحداث»(٥).

وتكشف كلمات ملتن هنـا عن أنه كـان يمتلك منذ البـداية السيطـرة على موضـوعه وعلى الأسبـاب الدافعة لـلأحداث فيـه، التي لم يكن ممكنا لشـاعر شفاهي أن يمتلكهـا. وهكذا كـان في ذهن ملتن حبكة منظمـة بشكل عال، ذات بداية، ووسط، ونهاية (أرسطـو، فن الشعر ١٤٥٠ ب) في تتابع متراسل زمنيا مـع تتابع الأحـداث التي كان يخبر عنها، وقـد فكك ملتن أوصـال هذه الحبكة عن عمـد لكي يعيد جمع أجـزائها في نمط مبتكـر يتحكم الشاعـر فيه بترتيب الأحداث زمنيا.

وقد نظرت تفسيرات الكتابيين للملحمة الشفاهية في الماضي بشكل عام إلى الشعراء الشفاهيين الملحميين على أنهم يفعلون الشيء نفسه، ملصقة بهم تهمة الانحراف الواعي عن تنظيم لم يكن في الحقيقة متاحا من دون الكتابة. ويُشْتم من مثل هذه التفسيرات تحيـز نلمسه عند الكتابيين ونجـده أيضا في مصطلح «أدب شفـاهي» [الذي تنـاولنـاه في القسم الثاني من الفصل الأول]. ولما كنـا ننظر إلى الأداء الشفاهي بوصفه أحد أشكـال الكتابة، فكذلك ننظر إلى حبكة الملحمة الشفاهيـة بوصفها أحد أشكـال الحبكة المحققة في الكتابـة الدرامية. ولقد كان أرسطـو يفكر بهذه الطريقة فعـلا في فن الشعر (١٤٤٧ ـ ١٤٤٨أ، ١٤٥١أ، وأماكن أخـرى)، وهي طريقـة تبدي لأسبـاب واضحة فهما أفضل للدراما، المكتوبة منها أو الممثلة في ثقافته الخطية، من فهم الملحمة، التي هي نتاج لثقافة شفاهية أولية كانت قد تلاشت منذ زمن طويل.

وفي الحقيقة، ليس لدى الثقافة الشفاهية خبرة بالحبكة المطولة، ذات الخط الذروي في حجم الملحمة أو حجم الـرواية. بل إنها لا تستطيع أن تنظم قصة

أقصر بالطريقة الذروية المدروسة الصارمة، التي تعلم قراء الأدب توقعها أكثر فأكثر على مدى القرنين الماضيين ــ كما تعلموا، في العقود الأخيرة، أن ينتقصوا من قيمتها على استحياء وليس من العدل في شيء أن نصف الإنشاء الشفاهي بأنه لا يتفق مع تنظيم لا يعرفه، ولا يستطيع أن يأخذه في حسبانه. فـ «الأحداث» التي من المفترض أن يبدأ الفعل من وسطها لم ترتب أبدا، باستثناء فقرات مختصرة، في نظام زمني متتابع لتأسيس «حبكة» ما. ذلك أن «أحداث» res* هوراس هي فنية فكرية شكلتها الكتابية؛ فأنت لا تجد حبكات طولية ذروية جاهزة التكوين في حيوات الناس، برغم أن هذه الحيوات يمكن أن توفر مادة البناء مثل هذه الحبكة عن طريق اختزال كل مايجري لهم، باستثناء حوادث قليلة يسلط عليها الضوء بعناية. فمثلا سوف تكون القصة الكاملة لكل الأحداث في حياة عطيل مملة إملالا كاملا.

ويعاني الشعراء الشفاهيون على نحو واضح من صعوبة البدء بأغنية ما في بعض الأحيان؛ فقصيدة «أنساب الآلهة» Theogony لهيسيود(٦)، الواقعة على الخط الفاصل بين الأداء الشفاهي والإنشاء المكتوب، تبذل ثلاث محاولات مع المادة نفسها لكي تبدأ (بيبودي ١٩٧٥، ص ٤٣٢ ـ ٤٣٣). ويزج الشعراء الشفاهيون بشكل عام بالقارىء في وسط الأحداث، ليس نتيجة لأي تصميم من الطراز الرفيع، بل بالضرورة، فلم يكن لديهم اختيار، أو بديل. ذلك أن هومروس بعد أن استمع إلى ما لا حصر له من المغنين يغنون مئات من الأغاني ذات الأطوال المتنوعة عن حرب طروادة، توافرت لديه ذخيرة من الأحداث التي يمكنه أن يجدلها ولكن لم يكن هناك طريقة لتنظيمها في نسق متتابع صارم زمنيا دون كتابة. فلم تكن هناك قائمة بالأحداث، بل لم تكن هناك، في غيبة الكتابة، أي إمكان لورود مثل هذه القائمة على الخاطر. ولو كان للشاعر

* المعنى الحرفي لكلمة res اللاتينية هو «الأشياء» (المراجع).

الشفـاهي أن يحاول أن يتقدم في عملـه من خـلال نظام متتـابع صارم زمنيـا، لكان عليه في أي مناسبة يختارها أن ينحي جـانبا حادثة أو أخرى في نقطة ما، حيث ينبغي وضعها تتابعيـا وسيكون عليه أن يضعها في مكـانها فيما بعد. ولو تذكر، في المناسبة التالية، أن يضع الحادثة حسب تسلسلها الزمني الصحيح، فسيكـون عليه أن ينحي جـانبا أحـداثـا أخرى أو يضعهـا في مكان ليس هـو مكانها في التسلسل الزمني.

وعلاوة على هذا، فليست المادة المستعملة في الملحمة من ذلك النوع الذي يمكن إخضـاعه إلى حبكـة طوليـة ذروية ولـو أن فصول الإليـاذة أو الأوديسة كـانت مـرتبـة ترتيبـا زمنيـا صـارمـا، لكان العمـل في جملته يتقـدم في صـورة متصاعـدة، ولكنه ليـس له البنيـة الذروية الضيقـة التي للـدراما التقليـدية. وجـدول ويتمان الذي وضعـه لنظـام الإلياذة (١٩٦٥) يـوحي بأنها صنـاديق داخل صناديق يخلقها تكرار الموضوعات، وليست مثل هرم فرايتاج.

لم تكن إذن إجـادة الحبكة الـذرويـة الطوليـة التي كـان الشاعـر الملحمي يفككها، بفضل الحيلة الـذكية المسماة الزج بالسـامع في وسط الأحداث، هي التي جعلت منه شاعرا ملحميا جيدا، بل كان أولا، قبوله الضمني لحقيقة أن البنية المتقطعة كانت الطريقة الوحيـدة والطبيعية تماما لتخيل القصة الطويلة؛ وثانيـا، امتلاكـه مهارة فائقـة في القدرة على استـدعاء الماضي (الفـلاش باك) وغيرها مـن أساليب روايـة الأحداث المتقطعة. فـالبدء من «وسـط الأحداث» ليس حيلة مبتكرة لخداع النفس بل هو الأسلوب الأصيل والطبيعي، الذي لا يمكن تجنبه من أجل التقدم في سرد مطول يقبل عليـه الشاعر الشفاهي (لكن ربما اختلف الأمر مع القطع السردية القصيرة جدا). ولو أخذنا الحبكة الطولية الذرويـة بوصفهـا نموذجا للحبكـة، لوجدنـا الملحمة بـلا حبكة. ذلك أن الحبكة الصارمة للقصة المطولة لم تظهر إلا مع الكتابة.

ولكن لماذا لا تظهر إلى الوجود تلك الحبكة الذروية المطولة إلا مع الكتابة؛ فظهرت أولا في الدراما، التي لا يوجد فيها راوٍ، ولم تدخل إلى القصة المطولة إلا مع روايات عصر جين أوستن بعد مضي أكثر من ٢٠٠٠ سنة؟ لقد كانت القصص المسماة بالروايات المبكرة كلها تروي أحداثا متقطعة، برغم أن قصة مدام دي لافييت La Princesse de Cleves (١٦٧٨) وقلة أخرى من الأعمال أفضل من غيرها من هذه الناحية. فالحبكة الطولية الذروية تحققت بشكل كامل في القصة البوليسية حيث نجد توترا متصاعدا في صرامة، واكتشافا للحل وعكسا له منظمين تنظيما دقيقا، وحلا كاملا للعقدة. ومن المعتقد عموما أن القصة البوليسية بدأت سنة ١٨٤١ مع قصة إدجار ألان بو(٧) جرائم القتل في شارع مورج The Murders in the Rue Morgue. فلماذا كانت كل القصص الطويلة قبل بدايات القرن التاسع عشر ذات أحداث متقطعة بآخر. في كل أنحاء العالم، على حد علمنا (حتى عمل السيدة موراساكي شيكيبو الذي سبق زمانه The Tale of the Genji)؟ ولِمَ لم يكتب أحد قصة بوليسية متسقة الأجزاء قبل ١٨٤١. لعل من الممكن الوصول إلى بعض الإجابات عن هذه الأسئلة ـ ليس كل الإجابات بالطبع ـ من خلال فهم أعمق لديناميات التحول الشفاهي ـ الكتابي.

وقد فتح بركلي بيبودي المجال لنظرات جديدة يمكنها أن تكشف النقاب عن علاقة الذاكرة والحبكة في عمله المطول، «الكلمة المجنحة»: دراسة في تكنيك الإنشاء الشفاهي اليوناني القديم كما يرى مبدئيا من خلال الأعمال والأيام لهيسيود (١٩٧٥). ولا ينطلق بيبودي من أعمال باري، ولورد وهافلوك، وما يتصل بها من أعمال أخرى فحسب، بل ينطلق كذلك من عمل الأوروبيين المبكرين مثل أنطوان ماييه، وتيودور برج Bergk، وهرمان أوسنر، وأولرش فون فيلامويتس ـ مولندروف، ومن بعض الأعمال

السيبرنطيقية والبنيوية . . وهو يضع الديناميات النفسية لأسلوب الخطاب اليوناني في التقليد الهندـ أوروبي، كاشفا عن صلات حميمة بين الأوزان اليونانية والأوزان الأفستية(٨) والفيدية الهندية والسنسكريتية الأخرى، والصلات بين تطور البيت السداسي والعمليات العقلية . وهذا المحيط الأوسع الذي يضع فيه بيبودي استنتاجاته يوحي بآفاق أوسع حتى من هذه، ومن المرجح تماما، أن مايبغي بيبودي قوله عن مكان الحبكة وأمور متصلة بذلك في الأغنية السردية اليونانية القديمة سوف يتكشف إمكان تطبيقه بطرق متعددة على السرد الشفاهي في ثقافات بقية أنحاء العالم. ويشير بيبود نفسه في هوامشه الوفيرة من وقت إلى آخر إلى التقاليد والممارسات الأمريكية المحلية وغير الهندـ أوروبية .

ويبرز بيبودي صراحة أحيانا وتلميحا أحيانا قدرا من التناقض الموجود بين الحبكة الطولية (هرم فرايتاج) والذاكرة الشفاهية ؛ وهو ما لم تكن الأعمال المبكرة قادرة عليه . ويوضح أن «الفكرة» الحقيقية أو محتوى الملاحم الشفاهية اليونانية القديمة يكمن في الأنماط الصيغية وأنماط المقاطع الشعرية التقليدية المتذكّرة أكثر مما يكمن في نوايا المغني الواعية لتنظيم القصة أو «الحبكة» بطريقة متذكرة بعينها (١٩٧٥، ص ١٧٢ ــ ١٧٩). «ولا ينقل المغني مقاصده هو، بل ينقل تحققا تقليديا لفكر موروث وصل مستمعيه مثلما وصله هو» (١٩٧٥ ، ص ١٧٦). فالمغني ليس ناقلا لـ «معلومات» بالمعنى العادي لدينا لـ «النقل المباشر» للمادة من مغنٍّ إلى مستمع . إنه أساسا، يتذكر بطريقة عامة تستدعي التأمل؛ فهو لا يتذكر نصا محفوظا، فليس ثمة مثل هذا الشيء، ولا يتذكر أي نسق حرفي للكلمات، بل يتذكر الموضوعات والصيغ التي استمع إلى مغنين آخرين يغنونها. وهو يتذكرها دائما بشكل مختلف؛ يتذكرها منظومة في سلك واحد بطريقته الخاصة، في هذه المناسبة بالذات، من أجل هذا الجمهور

بالذات، أي أن الغناء ليس سوى «تذكر أغان مغناة» (١٩٧٥، ص ٢١٦).

وليس للملحمة الشفاهية (ولغيرها من الأشكال القصصية في الثقافات الشفاهية فيما نفترض) علاقة بالخيال الخلّاق بالمعنى الحديث لهذا المصطلح، وبالشكل الذي يطلق منه على الإنشاء المكتوب. فـ «متعتنا في أن نعمد إلى تشكيل مفاهيم جديدة، وتجريدات وأنماط من صنع الخيال، يجب ألا تنسب إلى المغني التقليدي» (١٩٧٥، ص ٢١٦). وعندما يضيف الشاعر مادة جديدة، فإنه ينسقها بالطريقة التقليدية. فهو يكون محاصرا دائما في موقف لا يخضع لتحكمه الكامل: هؤلاء الناس في هذه المناسبة يطلبون منه أن يغني بإلحاح (١٩٧٥، ص ١٧٤). (ونحن نعرف من خبرة الأيام الحاضرة كيف أن المنشد عندما يلحّ عليه الناس طالبين منه الإنشاد، يتمنع في البداية، وبذلك يستثير دعوات مجددة إليه، حتى يكون في النهاية قد أسس علاقة عملية مع جمهوره، قائلا في النهاية: «وهو كذلك، إذا أصررتم. . .») فالأغنية الشفاهية (أو غيرها من القصص) هي نتيجة التفاعل بين المغني، والجمهور الراهن، وذكريات المغني عن الأغاني المغناة. أما المغني، فيكون في سلوكه تجاه هذا التفاعل، أصيلا ومبدعا، ولكن على أسس مختلفة عن تلك التي لدى الكاتب.

ولما لم يكن أحد قد غنى أبدا أغاني الحروب الطروادية، على سبيل المثال، حسب تسلسلها الزمني، فلم يكن في استطاعة هوميروس حتى أن يفكر في غنائها بهذه الطريقة. فغايات المنشد لا تخضع لمصطلحات الحبكة الشاملة المحكمة. وفي زائير الحديثة «جمهورية الكونغو الديمقراطية حينئذ»، دهش كاندي روريك عندما طلب إليه أن يسرد كل القصص المتعلقة ببطل النيانجا موبندو (بيبويك وماتينه ١٩٧١، ص ١٤)، واحتج قائلا: إن أحدا لم ينشد أبدا كل أحداث قصة الموبندو متتابعة. ونحن نعرف كيف تم انتزاع هذا

الإنشاد من روريك؛ فنتيجة للمفـاوضات السابقة مع بيبـويك وماتينه، سرد كل القصص الموينديه، حينا نثرا، وحينا شعرا، مع مصاحبة كوراليه أحيانا، أمام جمهـور (تفاوت فيـه الحاضرون إلى حد مـا)، على مدى اثني عشر يـوما، كان في أثنائهـا ثلاثة كاتبين، اثنـان من النيانجا وواحد من بلجيكـا، يدونون كلماتـه، وهذا شيء لا يشبـه كتابـة الـرواية أو القصيـدة؛ لقد أرهق الإنشـاد اليـومي روريك نفسيـا وجسمانيـا؛ وبعـد اثني عشر يـومـا بلغ منـه الإجهـاد غايته.

ويلقي تنـاول بيبودي العميق للـذاكـرة ضوءا جـديـدا باهـرا على كثير من خصائص الفكـر والتعبير التي تقوم الشفـاهية، والتـي سبق لنا منـاقشتها في الفصل الثـالث، وخـاصـة سمتي التراكميـة والتجميعيـة، وميل التعبير إلى المحافظة والإطناب والغزارة، وتنظيمه المبني على المشاركة الجماعية.

لابد للقصة، بطبيعة الحال، من أن تتعامل مع التتابع الزمني للأحداث، ولـذا فإن كل القصص تشتمل على نوع من الخط السّردي. ويكـون الموقف في النهاية، نتيجـة لتتابع الأحداث، تابعـا لما كان عليه في البدايـة. لكن الذاكرة التي يهتدي بها الشـاعر الشفاهي لا تعبأ في كثير من الأحيان بـالعرض الخطي الدقيق للأحداث حسب تسلسلها الـزمني. ولسوف يتورط الشاعر في وصف درع البطل وينسى سير الأحـداث. أما في ثقـافتنا الطبـاعية الإلكترونية فـإننا نبتهج بالتراسل الدقيق بين الترتيب الخطّي في عناصر الخطاب وبين ماتشير له هـذه العناصر، أي الترتيب الـزمني في العالم الـذي يشير له الخطـاب. ونحن نحبّ للتسلسل الـذي نجـده في الـوصف اللفظي أن يـوازي بـدقـة تسلسل الأحداث كما خبرناها أو كما يمكن أن نرتّبها.

وعنـدمـا تتخلى قصص هـذه الأيـام عن هـذه الموازاة أو تنحـرف بها، كما

يحدث في عمل روب ـ جربيه Marienbad أو عمل خوليو كورتازار Rayuela، فإن النتيجـة تكون واعيـة بنفسها بـوضـوح؛ إذ يدرك المرء غيـاب الموازاة التي يتوقعها في العادة.

ولا تُعنى القصص الشفاهية عناية كبيرة بـالموازاة التتابعية الدقيقة بين توالي أحـداث القصة والتـوالي في الأحداث التي تقع خـارجها؛ ذلك أن مثل هـذه الموازاة لا تصبح غـايـة رئيسـة إلا عنـدمـا يستـوعب العقل الكتـابيـة. وقـد استغلتها، الشـاعرة سافـو استغلالا سبق زمـانه على نحو أكسب قصـائدها حـداثتهـا المثيرة التي تـوحي بـأنها تتحـدث عن تجارب الشـاعـرة الشخصيـة (١٩٧٥، ص ٢٢١). وقد كـانت الكتابـة بطبيعة الحال في زمن سـافو (التي اشتهرت نحو ٦٠٠ ق.م) آخذة في بناء النفس اليونانية.

اكتمال الحبكة: المرشد الوجيز إلى القصة البوليسية

إن تأثيرات الكتابية والطباعـة من بعدها على حبك القصص أوسع من أن تعامل هنا بتفصيل كامل. لكن يمكن إضـاءة بعض التأثيرات الأكثر شمولية من خلال النظر إلى الانتقال من الشفاهيـة إلى الكتابية. فصانع النص، الذي ندعـوه الآن «المؤلف»، يكتسب ـ كلما نضجت خبرة العمل مـع النص بما هو نص ـ شعـورا تجاه التعبير والتنظيم مختلفا بشكل ملحـوظ عن ذلك الشعـور الـذي يخبره المنشـد الشفـاهي أمـام جمهـور حي. فيستطيع «المؤلف» أن يقـرأ قصص الآخـرين في عـزلـة، ويستطيع أن يعمـل من خـلال بطـاقـات، بل يستطيع أن يخطط لقصـة مـا قبل الإقـدام على كتـابتهـا. وعلى الـرغم من أن الوحـي يستمر في الاستمداد من مصـادر لا واعية، إلا أن الكـاتب يمكن أن يُخضع الـوحي اللاواعي إلى تحكم أكثـر وعيـا من الراوي الشفـاهي. ذلك أن الكاتب يجد كلماتـه المكتوبة قـابلة لإعادة النظـر، والمراجعة، ولغير ذلك من

أنواع التحكـم حتى يطلقها في النهـاية لتؤدي عملهـا . كذلك يتبـدى النص تحت عيني المؤلف بمقـدمته ، ووسطـه ، وخاتمتـه ، على نحو يشجعـه على أن يفكر في عمله على أنه تام في ذاته ، وأنه وحدة متفردة متسمة بالاكتمال .

يطـور الخط السردي نتيجة للتحكـم الواعي المتـزايـد بنيـات ذروية أكثـر إحكامـا في مكان الحبكة المتقطعة الشفـاهية القديمـة . وكما لاحظنا من قبل ، كانت الدراما اليونانية القـديمة أول شكل غربي لفن القول تتحكم فيه الكتابة تحكما كامـلا ، بل كانت أول نـوع أدبي ، وعلى مدى قرون كـانت النوع الـوحيد الذي امتلك بنيـة محكمة تتسق عـادة ونمط هرم فـرايتاج ، ومن المفـارقات أن الدراما كانت تقدم شفاهيا ، رغم أنها كانت تؤلف قبل التقديم باعتبارها نصا مكتوبـا . وإنه لأمـر ذو دلالة أن العـرض الدرامي ليس فيـه صوت روائي لأن الـراوي يكون قـد دفن نفسـه دفنـا تامـا في النص ، أي اختفى تحت أصـوات شخصياته ، في حين أن الراوي في الثقافة الشفـاهية كان يعمل كما رأينا بصورة عـادية وطبيعيـة في إطـار تشكيل متقطع . ويبـدو أن التخلص من الصـوت الروائي كـان أمرا جـوهريـا في البداية ، لتخليص الخط السردي مـن مثل هذا التشكيل . ويجب ألا ننسى أن البنيـة المتقطعة كانت السبيـل الطبيعي لإخراج خط سردي مطول ، حتى وإن كان ذلك نتيجة لكون خبرة الحياة الحقيقية شيئا أشبه بخيط من الأحداث منها بهرم فرايتـاج . والانتقائية الشديدة تنتج الحبكة الهرمية المحكمـة ولا تتحقق هذه الانتقائيـة بهذه الدرجـة العالية قـدر تحققها بفضل المسافة التي تؤسسها الكتابة بين التعبير والحياة الواقعية .

وقـد اتخذ صوت الـراوي الشفاهي ، خـارج نطـاق الدرامـا ، في القصص ذاتها ، أشكـالا متعددة جـديدة عنـدمـا تحول لكي يصبح الصوت الصـامت للكـاتب ، لأن المسافـة التي خلقتها الكتـابة استـدعت أشكالا خيـالية عـدة للقـــارىء والكاتب اللذيـــن أخـــرجا من السيـاق المعهود (أونج ١٩٧٧ ،

ص ٥٣ ــ ٨١). لكن وفاء الصوت للحادثة المفردة ظل دائما قويا إلى أن ظهرت الطباعة وأدت إلى نتائجها الكاملة في نهاية المطاف.

وكما رأينا، حبست الطباعة الكلمات آليا ونفسيا على السواء في الفراغ، وبذلك رسخت إحساسا قويا بالاكتمال أكثر مما استطاعت الكتابة أن تفعل. وقد أدى عالم الطباعة إلى ميلاد الرواية، التي أدت في النهاية إلى القطيعة الحاسمة مع البنية المتقطعة، برغم أن الرواية لم تنتظم دائما في شكل ذروي محكم إحكام الكثير من الأعمال المسرحية. فالروائي كان معنيا بصفة أكثر خصوصية بالنص، وبصفة أقل بالجمهور، متخيلا كان أو حقيقيا (ذلك أن روايات النثر الرومانسية المطبوعة كثيرا ماكانت تكتب لكي تقرأ بصوت عال). لكن وضع الروائي أو الروائية كان لا يزال غير مستقر إلى حد ما. وتكشف اللازمة المتكررة «عزيزي القارىء» لدى روائي القرن التاسع عشر عن مشكلة تكيف. ذلك أن المؤلف كان لايزال يميل إلى الإحساس بالجمهور، أي المستمعين، في مكان ما، وكان عليه أن يتذكر مرارا أن القصة ليست لمستمعين بل لقراء، ويعيش كل منهم وحيدا في عالمه. كذلك يكشف ولع ديكنز وروائيين آخرين في القرن التاسع عشر بالقراءة الحماسية لمختارات من رواياتهم عن الشعور بالحنين إلى عالم الروائي الشفاهي القديم. وكان الشبح الملح على نحو خاص من هذا العالم هو البطل الجوّال، الذي ساعدت رحلاته على ربط الأحداث معا والذي ظل حيا خلال الروايات القروسطية، بل خلال عمل سرفانتس الذي يدل فيما عدا ذلك على نضج مبكر لا يكاد يصدق وهو دون كيشوت، امتدادا إلى ديفو (كان روبنسون كروزو جوالا ضالا بعد تحطم سفينته) وإلى عمل فيلدنج المسمى توم جونز، والقصص المتقطعة التي كتبها سموليت[٩]، بل إلى بعض أعمال ديكنز، من مثل أوراق بيكويك.

أما القصص ذات البناء الهرمي فتصل إلى قمتها في القصة البوليسية كما

رأينـا، بـدءا من قصـة بـو «جـرائم قتل في شـارع مـورج»، المنشـورة في سنـة ١٨٤١ . ففي القصة البـوليسية النمـوذجية، يـؤدي الفعل الصاعـد الذي لا رجعة فيـه إلى توتـر لا يكاد يحتمل، ثم يـزيل التعرف الـذروي وعكس الفعل التوتـر بمفاجأة متفجرة، في حين يـزيل حل العقدة التبـاس كل شيء نهائيا، ويتبين أن كل تفاصيل القصة، منذ البدايـة حتى الذروة وحل العقدة، كانت جوهرية رغم أنها نجحت في تضليلنا. وتشترك «الروايات البوليسية» الصينية، التي بـدأت في القرن السابع عشر، ونضجـت في القرنين الثامن عشر والتـاسع عشر، تشترك مع روايات بـو في المواد القصصية، لكنها وقد حشت نصـوصها بـ«قصـائد مطولة، واستطـرادات فلسفية، ومـا إلى ذلك» (جوليك ١٩٤٩، ص ٣ من المقدمة)، لم تحقق أبدا إيجاز بو الذروي.

وتتصف حبكـات القصص البـوليسية بأنها عميقـة في داخليتهـا، أي أن الاكتمال التـام لا يتحقق في العـادة إلا في عقل إحـدى الشخصيـات أولا، ثم ينتشر إلى القارىء والشخصيات الخيالية الأخـرى بعد ذلك. وقد كان شرلوك هـولمز يعرف النهـايـة بكاملهـا قبل أن يتـوصل إليهـا أحد سـواه، ومن بينهم القارىء بخاصـة. وهذه سمة تتسم بها القصـة البوليسية Detective مقـارنـة بقصـــة الأسرار Mystery البسيطـة، التي ليس لها تنظيم مغلق دقيق إلى هــذا الحد. ويتضح هنـا «التحول إلى الـداخل في القصة»، على حـد تعبير كاهلـر (١٩٧٣)، بمقابلته بـالقصص الشفاهية القديمة. فقـد حل الوعي الداخلي للشخصية الرئيسة التي توجد في السياق الطباعي محل الشخصية الرئيسة لدى الراوي الشفاهي، وهي شخصية تتميز عادة بأعمالها البطولية الخارجية.

وليس من النـادر أن تظهر القصـة البوليسيـة شيئا من الصلـة المباشرة بين الحبكة والنصيـة. ففي قصة إدجار ألان بو «الحشرة الـذهبية» The Gold Bug (١٨٤٣)[١٠]، لا يضع بو مفتاح الفعل داخل عقل بطله ليجراند فحسب،

بل يقدم نصا بوصفه المقابل الخارجي للفعل، وهو الشفرة المكتوبة التي تفسر الخريطة التي تحدد مكان الكنز المخفي. والمشكلة الفورية التي يحلها ليجراند مباشرة ليست مشكلة وجودية (أي: أين الكنز؟)، بل مشكلة نصية (هي: كيف لهذه الشفرة أن تفك؟). وما أن تحل المشكلة النصية حتى يصبح كل شيء في مكانه. وكما أوضح لي توماس ج. فارل ذات مرة، فإنه برغم أن النص يكتب باليد، إلا أن الشفرة في النص طباعية إلى حد كبير، لا تتشكل من حروف الأبجدية فحسب، بل من علامات الترقيم كذلك، وهذه تكون ضئيلة أو غير موجودة في المخطوطات، لكنها تتوافر في المطبوعات. وهذه العلامات أبعد عن العالم الشفاهي حتى من الحروف الأبجدية؛ فهي برغم كونها جزءا من النص، غير قابلة للنطق وغير فونيمية. ومن الواضح هنا تأثير الطباعة في إبلاغ الإحساس بالعزلة والاكتمال مداه. فما هو داخل النص والعقل يشكل وحدة كاملة، قائمة بذاتها في منطقها الداخلي الصامت. وفيما بعد، أبدع هنري جيمس، تنويعا على هذه التيمة نفسها في نوع من القصة شبه البوليسية هي أوراق أسبرن The Aspern Papers (١٨٨٨)، فيها شخصية مركزية غامضة، ترتبط هويتها الكلية ارتباطا لا ينفصم بما هو مخبوء من خطاباتها غير المنشورة، التي تحرق في نهاية القصة وتصير رمادا، دون أن يقرأها الرجل الذي كرس حياته لتتبعها، كي يكتشف سر شخصية جيفري أسبرن الحقيقية. ومع الأوراق المحروقة، ينتهي سر شخصية أسبرن في عقل متتبعه. إن النصية مجسدة تجسيدا في هذه القصة التي لا تُنسى. «الحرف يميت، والروح يحيي» (٢ كورنثوس ٢: ٦).

وتشجع تأملية الكتابة ذاتها - تلك التي يفرضها بطء عملية الكتابة مقارنة بالإلقاء الشفاهي، كما تفرضها عزلة الكاتب مقارنة بالمنشد الشفاهي - على نمو الوعي من اللاوعي. ذلك أن كاتب القصة البوليسية أشد وعيا ورهافة

حسّ بما يـدور في خلـده من أي راو من رواة بيبـودي الملحميين، على نحـو مايوضح تنظير إدجار ألان بو نفسه.

والكتابة كما رأينا، هي في جوهرهـا نشاط ينشط الوعي والقصة المنظمة في إحكام، والمحبـوكة حبكة كلاسيكيـة تنتج عن الوعي الشديد وتـرعاه. وتعبر هـذه الحقيقـة عن نفسهـا رمـزيـا عنـد رؤيـة الفعل في بـؤرة وعي الشخصيـة الـرئيسـة، أي المخبر السري، وذلك مع ظهـور الحبكة الهرميـة بشكل تـام في القصة البوليسية. وفي العقود الأخيرة، عندما أخـذت الثقافة الطباعية تتحول إلى ثقافة إلكترونية، لم تعد القصـة ذات الحبكة المحكمة مقبولة لأنها «أسهل» من اللازم (بمعنى أن الوعي يتحكم فيها تحكما مفرطا) بالنسبة لكل من المؤلف والقارىء. أمـا أدب الطليعة الآن فمضطر إلى أن ينزع الحبكـة عن قصصه أو يبهم حبكاتها. غير أن قصـص العصر الإلكتروني التي انتزعت منهـا حبكتها ليست قصصا متقطعة. بل تنويعات انطباعية وصورية[11] Imagistic على القصص ذات الحبكة التي سبقتهـا زمنيا. وقد أخذت الحبكـة القصصية الآن تحمل بشكل دائم علامة الكتـابة والطباعة. وهي عندما تبني نفسهـا بوساطة الذكـريات والأصـداء، فإنها توحي بـالقصص الشفـاهية الأولية المبكـرة التي كانت تعتمد اعتمادا شديـدا على اللاوعي (بيبودي ١٩٧٥). وهي تفعل ذلك بطريقة لابد أن تكون واعية بـذاتها، وأن تكون ذات سمات كتابية تميزها كما في روايـة ألان روب ـ جـريبه الغيرة La Jalousie أو روايـة جيمس جـويس «عولس» Ulysses.

الشخصية «المكتملة»، والكتابة والطباعة

يفهم القارىء الحديث عادة عملية «خلق الشخصيات» على نحو مؤثر في القصـة أو الـدرامـا على أنها إنتـاج الشخصيـة «المكتملـة»، حسب مصطلح

أ. م. فورستر (١٩٧٤، ص ٤٦ ـ ٥٤)، وهي الشخصية التي يتمثل «فيها تقلب الحياة من حولها». وتقف في مقابل الشخصية «المكتملة» الشخصية «المسطحة»، وهي نمط الشخصية الذي لا يفاجىء القارىء مطلقا، بل يبهجه، بدلا من ذلك، بإرضاء توقعاته على نحو متصل. ونحن نعرف الآن أن الشخصية «الثقيلة» (أو «المسطحة») تستمد أصلا من القصص الشفاهية الأولية التي لا يمكن أن تمدنا بنوع آخر من الشخصيات. وتساعد الشخصية النمطية[١٢] في تنظيم الخط السردي نفسه، ومعالجة العناصر غير القصصية التي ترد في القصة. فيمكن أن يستخدم التراث الأدبي الخاص بالحذق حول عولس (أو، في ثقافات أخرى، حول الأخ الأرنب Brer Rabbit أو العنكبوت أنانسي Spider Anansi)، كما يمكن أن يستخدم التراث الخاص بالحكمة حول نستور[١٣]، وهكذا دواليك.

وكلما تحرك الخطاب من الشفاهية الأولية نحو تحكم كتابي وطباعي متزايد، تسلم الشخصية المسطحة أو «الثقيلة» أو النمطية نفسها إلى شخصيات تتجه نحو «الاكتمال» على نحو متزايد، أي شخصيات تؤدي دورها بطرق غير متوقعة لأول وهلة، لكنها تكون في النهاية راسخة حسب شروط بنية الشخصية المعقدة، والحافز المعقد الذي يحرك الشخصية المكتملة. ذلك أن تعقد الحافز والنمو النفسي الداخلي مع مرور الوقت يجعلان الشخصية المكتملة كأنها «شخص حقيقي». وقد اعتمدت الشخصية المكتملة المنبثقة من الرواية في ظهورها على تطورات مهمة كثيرة. ويشير شولز وكيلوج (١٩٦٦، ص ١٦٥ ـ ١٧٧) إلى موثرات مثل الحافز الباطني في العهد القديم وتكثيفه في المسيحية، والتقليد اليوناني الدرامي، وتقاليد الاستبطان الأوغسطينية والأوفيدية، والاتجاه إلى الداخل الذي عززته قصص الحب السلتية[١٤] القروسطية وتقليد الحب البلاطي[١٥]. ولكنهما يشيران أيضا إلى أن تشعب السمات الفردية

للشخصية لم يكتمل حتى ظهرت الرواية بحسها بالزمن لا باعتباره إطارا للفعل الإنساني وحسب بل باعتباره أحد مكونات هذا الفعل.

إن هذه التطورات جميعها لا يمكن تصورها في الثقافات الشفاهية الأولية، ولكنها في الحقيقة تبرز في عالم تسيطر عليه الكتابة بما فيها من قوة حافزة نحو الاستبطان الذي يسجل تفصيلا، ومن تحليلات متقنة لحالات الروح الباطنية وعلاقاتها المتسلسلة الناتجة عن بنائها داخليا. ويجب أن يتضمن الشرح الكامل لبروز الشخصية «المكتملة» وعيا بما فعلته الكتابة، والطباعة فيما بعد، في مجال النظام الفكري القديم. ولعل أولى المحاولات للاقتراب من الشخصية المكتملة هي تلك التي نجدها في التراجيديات اليونانية، وهي أول نوع أدبي قولي تتحكم فيه الكتابة تحكما كاملا. وهذه المحاولات لاتزال تتعامل مع القادة من الشخصيات العامة بصفة أساسية أكثر من تعاملها مع شخصيات عادية محلية، من ذلك النوع الذي يمكن أن يزدهر في الرواية. لكننا نجد أن أوديب في مسرحية سوفوكليس، بل نجد على نحو أدل، بينثيوس[١٦] وأجافي[١٧] وإفيجينيا[١٨] وأريستيس[١٩] في تراجيديات يوريبيدس[٢٠]، تمثل شخصيات أكثر تعقيدا وأكثر حرقة ولوعة داخلية من أي شخصية من شخصيات هومروس. إن ما نتعامل معه من منظور التحول من الشفاهية إلى الكتابية هو الاستيعاب المتزايد للعالم الذي أتاحته الكتابة. ويلفت وات (١٩٦٧، ص ٧٥) الانتباه إلى «الاستيعاب الباطني للوجدان» والعادات الاستبطانية التي أدت إلى تقدير الشخصية الإنسانية حق قدرها، وهو الأمر الذي نجده عند ديفو. ويرجع وات هذا إلى الخلفية الكالفنية[٢١] البيوريتانية عند ديفو. فثمة شيء يتميز بالكالفنية في الطريقة التي تربط شخصيات ديفو الاستبطانية بالعالم الدنيوي. لكن الاستبطان والاستيعاب الباطني المتزايد للوجدان صفتان من صفات التاريخ الكلي للتنسك المسيحي، حيث ارتبط

تكثيفهما ارتباطا واضحـا بالكتابة، وذلك منـذ اعترافات القديس أوغسطين، إلى السيرة الذاتية للقديسـة تيريزا من ليزو (١٨٧٣ ـ ١٨٩٧)[٢٢]. ويـلاحظ ملر وجـونسون (١٩٣٨، ص ٤٦١)، مـن خلال مـا اقتبسه وات منهما، أن «كل بيوريتـاني يعرف القراءة والكتابة كـان يكتب مذكرات من نـوع ما». وقد كثف قيام الطباعة الاتجاه إلى الداخل، الذي عززه الخط. وسرعان ماتميز عصر الطباعة في الـدوائر البروتستانتية بالدعـوة إلى التفسير الفردي الخاص للكتاب المقـدس، كما ارتبط في الـدوائر الكـاثوليكيـة بنمـو الاعتراف الخاص المتكـرر بـالخطـايـا، وبإلحاح مصـاحـب على تفحص الـوجـدان. ولا شك أن تأثير الكتابة والطباعة على التنسك المسيحي في أمسّ الحاجة إلى الدراسة.

إن الكتابة والقراءة من الأنشطة التي يمارسها الفرد منفردا كما رأينا (برغم أن القـراءة في البـداية كـانت في كثير من الأحيـان تمارس بصـورة جماعيـة). إنهما تستغـرقان النفس في فكـر متقـد، داخلي، ذي طابـع فردي لا يتـاح للشعب الشفـاهي. وفي العـوالم الخاصة التـي يولـدانها، يـولـد الشعور بـالحاجـة إلى الشخصية الإنسانية «المكتملة» التي تلمس حـوافزها في أعماقها وتستمد قوتها بشكل غامض ولكنه مؤكد من الداخل. وبعد أن برزت الشخصية «المكتملة» أولا في الدراما اليونـانية القديمة التي تحكمت فيها الكتـابة، تطورت إلى مدى أبعد في عصر شكسبير بعـد ظهور الطباعـة، ووصلت إلى قمتها مع الـرواية، بعد أن صـار استيعاب الطبـاعة أكثر اكتمالا (أونـج ١٩٧١) مع حلول عصر الرومانسية.

على أن الكتـابة والطبـاعة لا تتخلصـان كليـة من الشخصية المسطحـة؛ فطبقا للمبـدأ القائل إن التكنولوجيـا الجديدة للكلمة تدعم القـديم في الوقت الذي تقوم فيه بتحـويله، يمكن لثقافات الكتابة في الحقيقـة أن تولد في بعض الأحيان شخصيـات تكون مثالا للشخصيـات النمطية، أي المجـردة. وهذا

ماحدث في المسرحيات الأخلاقية في العصور الوسطى المتأخرة، التي توظف الفضائل والرذائل المجردة بوصفها شخصيات نمطية مكثفة تكثيفا لا تقدر عليه إلا الكتابة، كما حدث في دراما الأخلاط* في القرن السابع عشر، التي تقدم فضائل ورذائل مكسوة بقليل من الصفات الإنسانية على أنها شخصيات في حبكات أكثر تعقيدا، كما في مسرحية بن جونسون «كل إنسان ومزاجه» أو Volpone[٢٣] ويضفي ديفو، وريتشاردسون، وفيلدنج، وروائيون آخرون مبكرون (وات ١٩٦٧، ص ١٩ ــ ٢١)، بل جين أوستن أحيانا، على الشخصيات أسماء تسمِهُم: نكهة الحب؛ أو خلي القلب؛ أو ذو الجدارة؛ أو المنصف** أما التكنولوجيا العالية المتأخرة، أي الثقافات الإلكترونية، فلا تزال تنتج شخصيات نمطية في أنواع أدبية تعود إلى الوراء مثل أفلام رعاة البقر، أو في سياقات من الفكاهة الساخرة الواعية بذاتها (بالمعنى المعاصر لهذه الكلمة)*** فالعملاق الأخضر الطريف Jolly Green Giant[٢٤] شخصية تناسب فن الدعاية لأن الصفة «طريف» Jolly التي تتعارض مع صفة البطولة تقول للبالغين ألا يأخذوا مسألة إله الخصب الحديث هذا مأخذا جديا[٢٥] وهكذا نرى أن قصة الشخصيات النمطية والطرق المعقدة التي تصل بها هذه الشخصيات بين القصص المكتوبة والتقليد الشفاهي لم تُرْوَ بعد.

---

* الأخلاط هي العصارات التي تتحكم في صحة الجسم في الطب القديم، فإن زادت إحداها على حدّها الصحيح اعتل الجسم. وقد طوّر كتّاب المسرح الأوروبيون هذه الفكرة في القرن السابع عشر وكتبوا مسرحيات عن صفات ذهنية أو سلوكية أو نفسية زادت على حدها المعقول فجعلت صاحبها مريضا بالبخل مثلا أو بالوسوسة أو بالغضب (المراجع).

** الأسماء التي ذكرهـا المؤلف هي على التوالي Lovelace (رباط الحب) في رواية كلارسا هارلو لرتشردسن، و Heartfree (خلّي القلب) في مسرحية فانبرو الزوجة المستثارة، و Alworthy (الجدير بكل خير) في رواية فيلدنغ توم جونز، وSquare (وهو اسم يدل في هذا السياق على المراءاة والمداهنة، لأنه في رواية توم جونز نفسها يظهر غير مايبطن) (المراجع).

*** الكلمة هي Humor، والمؤلف يميز هذا المعنى المعاصر (السخرية) عن المعنى الذي ورد شرحه قبل قليل (الأخلاط) (المراجع).

ومثلما تقوم القصة المفرغة من الحبكة في عصر الطباعة المتأخر أو العصر الإلكتروني على الحبكة الكلاسيكية، وتنجز تأثيرها نتيجة للإحساس بأن الحبكة مقنعة أو مفقودة، كذلك تحقق الشخصيات المجوفة على نحو غير مألوف، التي تمثل حالات متطرفة من الوعي، في هذا العصر نفسه، كما هو عند كافكا، أو صمويل بيكيت، أو توماس بينشون، تأثيرها نتيجة للتقابل الذي تشعر به في مواجهة أسلافها، أي الشخصيات «المكتملة» في الرواية الكلاسيكية. ولم يكن من الممكن تصور شخصيات العصر الإلكتروني هذه لو لم تكن القصة قد مرت بمرحلة الشخصية «المكتملة».

ويسجل تطور الشخصية المكتملة تغيرات في الوعي تمتد بعيدا فيما وراء عالم الأدب. ومنذ فرويد، اتخذ الفهم النفسي، وبخاصة الفهم النفسي التحليلي لبنية الشخصية إجمالا من الشخصية «المكتملة» في القصة نموذجا له. ويفهم فرويد الكائنات البشرية الحقيقية كما لو أنها مبنية نفسيا مثل شخصية أوديب الدرامية، وليس مثل أخيل، أو في الحقيقة مثل أوديب كما يفسر من خلال عالم روايات القرن التاسع عشر، حيث يبدو شخصية «نامية» تفوق أي شخصية نجدها في الأدب اليوناني القديم. ويبدو أن تطور علم النفس التحليلي الحديث يوازي تطور الشخصية في الدراما والرواية، حيث يعتمد كلاهما على التحول الداخلي للنفس، ذلك التحول الذي أنتجته الكتابة وكثفته الطباعة. والحق أنه تماما مثلما يبحث علم النفس التحليلي عن معنى غامض خفي له دلالة عميقة يكمن تحت سطح الحياة العادية، فكذلك يدعو الروائيون من جين أوستن إلى ثاكري وفلوبير القارىء إلى أن يلتمس شيئا من المعنى الأكثر صدقا تحت السطح المنقوص أو المخادع الذي يصورونه. لقد كان التوصل إلى مكتشفات علم النفس الخاصة بأعماق الحياة الإنسانية مستحيلا من قبل للأسباب نفسها التي من أجلها لم يكن ظهور الشخصية

«المكتملة» ممكنا قبل زمنها. ففي كلتا الحالتين، كان الأمر يتطلب تنظيما نصيا للوعي، وإن كانت هناك قوى أخرى بطبيعة الحال تفعل فعلها كذلك ـ مثل الابتعاد عن العلاج الشمولي للطب «القديم» (السابق لباستير) والحاجة إلى شمولية جديدة؛ وعملية تحويل الثقافة إلى ثقافة ديمقراطية هي ملك للأفراد (وهي ثقافة في حد ذاتها ناتجة عن الكتابة، وعن الطباعة فيما بعد)؛ وبروز مايسمى بالأسرة «الذرية» أو «أسرة المحبة»، في مكان العائلة الممتدة والمنظمة من أجل الحفاظ على «سلسلة» النسب؛ والتكنولوجيا المتقدمة التي تربط بين مجموعات أكبر من الأشخاص ربطا أشد؛ وهلم جرا.

ولكن أيا كانت هذه القوى الأخرى وراء تطور علم النفس التحليلي، فقد تمثلت قوة رئيسية منها في الشعور الجديد بعالم الحياة الإنسانية والكائن البشري؛ ذلك العالم الذي أتاحته الكتابة والطباعة. فالشخصيات التي تصورها النعوت لا تكشف عن خباياها للنقد التحليلي النفسي. وكذلك الأمر مع الشخصيات التي يصورها علم نفس الملكات*، وتتنازع فيها «الفضائل» و«الرذائل». وإذا ما كان علم النفس الحديث والشخصية «المكتملة» في القصة يمثلان للوعي الحاضر ماهية الوجود الإنساني، فإن الشعور بهذا الوجود قد تم خلقه بوساطة الكتابة والطباعة. وهذا لا يعني على الإطلاق تخطئة الشعور الحاضر بالوجود الإنساني. بل على النقيض تماما؛ فالإحساس الظواهري المعاصر بالوجود أغنى ـ في تأمله الواعي الذي يتم التعبير عنه بمزيد من الوضوح ـ من أي شيء سبقه. لكن من المفيد أن ندرك أن هذا الإحساس يعتمد على تقنيات الكتابة والطباعة، المستوعبة بعمق، والتي صارت جزءا من روافدنا النفسية. فالذخيرة الهائلة من المعرفة التاريخية والنفسية وغيرها التي

* علم نفس الملكات Fawlty Psychology ضرب من علم النفس الذي عفا عليه الزمن كان يحاول تفسير السلوك الإنساني بافتراض ملكات عقلية افتراضا أوليا لا يخضع للتجربة (المراجع).

يمكن أن تجد طريقها اليوم إلى القصة الممتعة عقليا، وإلى خلق الشخصيات، لا يمكن تحصيلها إلا من خلال استخدام الكتابة والطباعة (و الإلكترونيات الآن). غير أن تقنيات الكلمة هذه لا تخزن ما نعرفه فحسب؛ إنها تشكله في طرز خاصة لا تتاح على الإطلاق في الثقافة الشفاهية، بل لا يمكن في الحقيقة تصورها في هذه الثقافة.



الفصل السابع

النظرية النقدية المعاصرة
في ضوء التحول الشفاهي ـ الكتابي

بعض الأطروحات

تعد دراسة التقابل بين الشفاهية والكتابية عملا لم يفرغ منه بعد إلى حد كبير. ولا يزال ما تعلمناه أخيرا عن هذا التقابل مستمرا في توسيع دائرة فهمنا، ليس للماضي الشفاهي فحسب، بل للحاضر الكتابي كذلك، محررا عقولنا المشدودة إلى النص، وواضعا الكثير مما أصبح مألوفا لنا زمنا طويلا في منظور جديد. وسوف أقترح فيما يلي بعض المنظورات والنظرات مما يبدو جديدا وطريفا، ولن أزيد على هذا القدر؛ إذ يستحيل عليّ أن أتناول كل شيء. ولسوف أقدم الموضوع في هذا الفصل على شكل أطروحات؛ لا أقوال فرضية بشكل أو بآخر، تتصل من طرق متعددة بما تم شرحه حتى الآن عن التحول الشفاهي ــ الكتابي. وإذا كانت الفصول السابقة قد نجحت، ولو بشكل مقبول، في تحقيق غاياتها، فلابد لمن قرأها أن يتمكن من تطوير هذه الأطروحات، بالإضافة إلى توليد أطروحات خاصة ونظرات إضافية.

وسوف يولي بعض هذه الأطروحات اهتماما خاصا للطرق التي تصل بين مدارس معاصرة بعينها للتفسير الأدبي وللفلسفة، وعملية التحول من الشفاهية إلى الكتابية. ومعظم هذه المدارس يتناولها هوكس في كتابه البنيوية

والسيميوطيقا (١٩٧٧)[١]. ومن أجل راحة القارىء، سوف تكون الإشارات المرجعيـة مبـاشرة إلى هـوكس، كلما أمكن ذلك، حيـث يمكن تتبع كثير من المصادر الأولية.

تاريخ الأدب

لقـد بـدأ تاريخ الأدب (ولكنـه لم يقطع شـوطـا بعيدا بعـد) في استغـلال الإمكانات التي فتحتها أمامه الدراسات التي قامت على الشفاهية ـ الكتابية، فظهـرت دراسات مهمـة عن تقاليـد متفرقـة بعينهـا، وتناولت إمـا الروايـات الشفاهيـة الأولية لهذه التقاليـد، أو العناصر الشفـاهية في نصوصهـا الأدبية. ويستشهد فـولي (١٩٨٠ب) بأعمال عن الأسطورة السومريـة، ومزامير داود، وإنتاجات شفاهية متنوعة من غرب أفريقيا ووسطها، وعن الأدب الإنجليزي والفرنسي والألماني في العصور الوسطى (انظر كورشمان ١٩٦٧)، وعن البيلنا* Bylina الروسية والمواعظ الشعبية الأمريكية. وتضيف قوائم هايمس (١٩٧٣) دراسات عن تقاليد الأينو[٢] والتركيك Turkic[٣] وبعض التقاليد الأخرى. لكن تاريخ الأدب على وجـه الإجمال لا يزال يتقدم في طريقه دون شـديد وعي بقطبي الشفاهيـة والكتابية، على الـرغم من أهميتها في تطور الأنـواع الأدبية، والحبكـة، وخلق الشخصيـات، وعـلاقـة القـارىء بـالكـاتب (انظـر آيـزر ١٩٧٨)، وعلاقة الأدب بالبنيات الاجتماعية، والعقلية، والنفسية.

ويمكن للنصـوص أن تمثل كل الأشكـال المختلفـة للتكيـف مع قطبي الشفاهية والكتابية. وقد كانت ثقـافة المخطوطات في الغرب شفاهية دائما على نحو هامشي، بل إنه بعد ظهور الطباعة، لم تحقق النصية إلا على نحو تدريجي المكانة التي تحتلهـا اليوم في الثقافات التي صـارت معظم ضروب القراءة فيها

* ملحمة شعبية روسية أو قصيدة روائية من نوع البالاء (المراجع).

صامتة، ونحن لم نتقبل بعد تقبلا تاما حقيقة أن كثيرا من النصوص الأدبية منذ العصر القديم حتى القرن الثامن عشر كان يقصد منها على وجه العموم أن تُلقى أمام جمهور على لسان المؤلف نفسه في الأساس، حتى عندما يكون قد أنشأها كتابة (هادس ١٩٥٤، ص ٤٠؛ نلسن ١٩٧٦ ـ ١٩٧٧، ص ٧٧). كذلك كانت القراءة بصوت عال أمام العائلة وأمام مجموعات أخرى صغيرة لاتزال شائعة في أوائل القرن العشرين، إلى أن جعلت الثقافة الإلكترونية مثل هذه المجموعات تلتف حول أجهزة الراديو والتلفاز، بدلا من الالتفاف حول أحد أعضاء الجماعة الحاضرين.

ويثير أدب العصور الوسطى الاهتمام على نحو خاص في علاقته بالشفاهية، وذلك نتيجة للضغوط الشديدة التي كانت الكتابة تمارسها على النفس في تلك العصور، والتي سببتها، من ناحية، مركزية النص المقدس (بينما لم يكن لدى اليونانيين والرومانيين القدماء نصوص مقدسة، وكانت دياناتهم تخلو تماما من اللاهوت الرسمي)، وسببها من ناحية أخرى ذلك الخليط الجديد الغريب من الشفاهية (المجادلات) والنصية (الشروح والحواشي على الأعمال المكتوبة)، وهو ماكان معروفا في التقاليد الأكاديمية في العصور الوسطى (هاجنل ١٩٥٤). ومن المحتمل أن يكون معظم كتاب العصور الوسطى في أوروبا قد تابعوا العادة الكلاسيكية، ألا وهي كتابة أعمالهم الأدبية كي تُقرأ جهرا (كروسبي ١٩٣٦؛ نلسن ١٩٧٦ ـ ١٩٧٧؛ آهرن ١٩٨١). ولم يساعد هذا على تحديد الأسلوب البلاغي المتوقع فحسب، بل على تحديد طبيعة الحبكة وعملية خلق الشخصيات كذلك.

وقد استمرت هذه العادة نفسها على نحو ملحوظ خلال عصر النهضة. ويلفت وليم نلسن (١٩٧٦ ـ ١٩٧٧، ص ١١٩ ـ ١٢٠) الانتباه إلى مراجعة ألاماني Alamanni عمله غير الناجح أصلا، المسمى جيرون كورتيزي

Giron Cortese كي يجعل منـه عملا يتشكل مـن أحداث متقطعـة، ومن ثم أكثر مناسبة للقـراءة الشفاهية على مجموعات من الناس، على نحـو ما كانت عليه ملحمـة تاسو الناجحـة، المسماة أورلاندو. ويمضي نلسن في ملاحظـاته ليقـدّر أن الحافز نفســه هو الـذي جعل فيليب سدني يـراجع قصيدتـه المسماة (أركاديا القـديمة)[٤] ليجعلها مناسبة للإلقـاء الشفاهي. وهو يشير كذلك (١٩٧٦ ــ ١٩٧٧، ص ١١٧) إلى أن عـادة القراءة الشفـاهيـة خـلال عصر النهضـة كـانت تجعل المؤلفين يعبرون عن أنفسهم «كما لـو كان هنـاك أنـاس حقيقيون يستمعـون إليهم» على عكس مؤلفي هـذه الأيام الذين يخاطبـون قراء يفترضون وجودهم افتراضا. وعلى هذا الأساس كان أسلوب كل من رابليه[٥] وتـوماس نـاش[٦]. وتعد دراسـة نلسن هذه واحدة من أغنى الـدراسات في توضيـح ديناميـات الشفاهية ــ الكتابيـة في الأدب الإنجليزي، مـن العصور الـوسطى إلى القـرن التـاسـع عشر، وفي الإشـارة إلى الكثير ممـا لا يـزال يمكن النهوض به فيما يتصل بدراسة قطبي الشفاهية والكتابية. ومَنْ منا درس القصة الخيالية يوفيويز Euphues لليلي Lyly[٧] بوصفها عملا يقرأ بصوت عال؟

وتعد الحركـة الرومـانتيكية بـداية النهايـة للبلاغـة القديمـة ذات الأساس الشفاهي (أونج ١٩٧١)، ومع ذلك تتردد أصداء الشفـاهية، حينا بشكل لا ينسى وحينا آخـر بصورة خـرقاء، في أسلـوب الكتاب الأمـريكيين المبكرين، مثل هوثـورن (بايـر ١٩٨٠)، ناهيك عن الآبـاء المؤسسين للولايـات المتحدة الأمريكية، كما تتردد أصـداؤها بوضوح عبر التاريخ الرسمي لتـوماس بابنغتن ماكولي وحتى ونستن تشرشل. وتشير الطريقة المسرحيـة لصياغة المفاهيم عند هـؤلاء الكتاب والأسلـوب شبـه الخطـابي الذي يتميـزون بـه إلى مـدى فعاليـة الشفاهية المتبقية في مناهج التعليم المتبعة في المدارس البريطانية الخاصة ولايزال على تاريخ الأدب أن يفحص كل ما يتضمنه هذا الكلام.

وعلى مرّ القرون، نجـد أن التحول من الشفاهية عبر الكتابيـة والطباعة إلى الإنتاج الإلكتروني للكلمة قد أثر تأثيرا عميقا في أنواع فن القول بل حدد مسار تطـورهـا، كما حـدد بطبيعة الحال، وفي الآن نفسـه، الأنماط المتـابعـة لخلق الشخصيات والحبكـة. وفي الغرب، على سبيـل المثال، تعـد الملحمة أسـاسا وبصورة لا مفر منها شكـلا فنيا شفاهيا. أما الملاحم المكتـوبة والمطبوعة، أي تلك المسماة بـالملاحـم «الفنية»، فهي محاكـاة غير واثقة من نفسهـا، مغرقـة في التقليد لـلأساليـب القديمة التـي كانت دينـاميات السرد النفسيـة تتطلبها في القصص الشفاهيـة ـ مثل القفز بـداية في وسط الأشياء، والأوصاف الـدقيقة القائمة على الصيغة لسلاح البطل وملابسه الواقية، والسلوك الخصامي، وغير ذلك من صيغ تطوير الثيمات الشفاهية الأخرى. وكلما تضاءلت الشفاهية مع الكتابـة والطباعة، تغير شكل الملحمـة بصورة لا منـاص منها، مهما حسنت نـوايا المؤلف وجهـوده. وراوي الإليـاذة والأوديسـة كائن ضـائع في التعبيرات الشفاهية التي تخص الجماعة؛ فهو لا يظهر أبدا من حيث هو «أنا». والكاتب فـرجيل يبـدأ الإلياذة بــ Arma, Virumque Cano، «أنـا إنما أغنـي للسـلاح والرجـال». ويكشفـ خطاب سبنسر[٨] إلى السير والتر رالي[٩] في تقديمـه لقصته ملكة الجن The Faerie Queene عن أن سبنسر كان يعتقد حقا أنه كان ينشيء عمـلا مثل عمل هومـروس. ولكن الكتابـة والطباعـة قررا أنـه لم يكن ليستطيع أن يفعل ذلك. وفي الأخير، فإن الملحمة المكتوبـة أخذت تفقد حتى مصداقيتها المتخيلة؛ وذلك لأن جذورها في النظام العقلي للثقافة الشفاهية قد جفت. وصار السبيل الـوحيد الذي يستطيـع به القرن الثـامن عشر أن يرتبط بالملحمة هو أن يسخـر منها في الملاحـم الساخرة Mock-epics[١٠] وقد ظهـر من هذه الملاحم مئات. أما بعد ذلك فقـد ماتت الملحمة في الواقع. ويشكل إكمال كازنتزاكيس[١١] للأوديسة شكلا أدبيا غريبا عن عالم الملحمة.

أما قصص الرومانس أو القصص الخيالية فهي نتاج للثقافة الكتابية؛ وهي إبداعات ظهرت في نوع أدبي مكتوب وجديد، يعتمد اعتمادا شديدا على الأنماط الشفاهية للفكر والتعبير، ولكنها لم تكن تقليدا واعيا للأشكال الشفاهية، على نحو مافعلت الملحمة «الفنية». أما الحكايات الغنائية ballads[١٢]، كتلك التي نجدها في منطقة الحدود[١٣]، والتي صيغت بالإنجليزية والأسكتلندية، فقد نشأت على حافة الشفاهية. هذا في حين كان من الواضح أن الرواية نوع أدبي ينتمي إلى عصر الطباعة، وإلى ذهن القارىء الفرد، نوع خلا من القيم البطولية التي تميز الملاحم ونزع نزوعا شديدا إلى السخرية. بينما تنتمي أشكال القصة المعاصرة، المفرغة من الحبكة، إلى العصر الإلكتروني، فهي مبنية بناء ملتويا وتعتمد على شفرات صعبة الإدراك (مثل الحاسوب)؛ وهلم جرا، وهذه بضعة من الأنماط العامة؛ أما ماذا كانت عليه الأنماط التفصيلية فلا أحد يعرف بعد، في الأغلب الأعم، لكن دراستها وفهمها لن يلقيا الضوء على أشكال فن القول وأشكال الفكر في الماضي فحسب، بل على أشكال الحاضر، وربما على تلك الأشكال الخاصة بالمستقبل.

ويمكننا أن نملأ فجوة كبيرة في فهمنا لتأثير النساء في النوع والأسلوب الأدبيين من خلال العناية بالتحول الشفاهي ـ الكتابي ـ الطباعي. وقد لاحظنا في فصل سابق هنا أن الروائيات الأوائل وكاتبات أخريات كن يعملن بشكل عام من خارج التقليد الشفاهي لأن البنات لم يكن يخضعن عموما للتدريب البلاغي القائم على الشفاهية، الذي كان الأولاد يتلقونه في المدرسة. ومع أن أسلوب الكاتبات كان أقل شفاهية من الناحية الشكلية بشكل واضح من أسلوب الرجال، فإنه لم تقم دراسات أساسية، على علمي، لفحص النتائج المترتبة على هذه الحقيقة وهي نتائج لابد أن تكون على درجة

كبيرة من الأهمية. ولا شك في أن الأساليب غير البلاغية، الملائمة للكاتبات، قد ساعدت على جعل الرواية على ماهي عليه؛ أي أكثر شبها بالمحادثة منها بالخطابة من فوق منصة. وقد لفت شتاينر (١٩٦٧، ص ٣٨٧ ـ ٣٨٩) الانتباه إلى أصول الرواية في الحياة التجارية. وهذه الحياة كانت كتابية على نحو شامل، لكن كتابيتها كانت تنتمي إلى اللهجات المحلية ولا تنتمي إلى البلاغة اللاتينية. وكانت مدارس المنشقين، التي كانت تدرب طلابها على حياة التجارة، أول من سمح للبنات بالانتظام في فصولها.

وهناك أنواع متعددة من الشفاهية المتبقية، بالإضافة إلى «الشفاهية الكتابية» للثقافات الشفاهية الثانوية، التي سببها المذياع والتلفاز، مازالت في انتظار دراسات عميقة (أونج ١٩٧١، ص ٢٨٤ ـ ٣٠٣؛ ١٩٧٧، ص ٥٣ ـ ٨١). ومن أكثر الدراسات طرافة عن التقابل بين الشفاهية والكتابية في الوقت الحاضر، دراسات تقوم على الأدب الناطق بالإنجليزية في أفريقيا الغربية (فريتشي ١٩٨١).

وإذا ما شئنا الحديث بشكل أقرب من الحياة العملية قلنا إن فهمنا الأعمق للديناميات النفسية للشفاهية ولعلاقتها بالديناميات النفسية للكتابة يساعد على تحسين تعليم مهارات الكتابة، خاصة في ثقافات تمضي قدما هذه الأيام من شفاهية تكاد أن تكون تامة باتجاه الكتابية، كما هو الحال في العديد من الثقافات الأفريقية (إسين ١٩٧٨) وفي ثقافات فرعية لاتزال تحتفظ ببقايا شفاهية وتوجد ضمن مجتمعات تسودها درجة عالية من الكتابية (فارل ١٩٧٨أ؛ ١٩٧٨ ب) مثل الثقافات الفرعية للسود في المدن الأمريكية أو الثقافات الفرعية للشيكانو [أي المواطنين الأمريكيين من أصل مكسيكي] في الولايات المتحدة.

النقد الجديد والشكلانية

يلقي التحول من الشفاهية إلى الكتابة ضوءا واضحا على معنى النقد الجديد (هوكس ١٩٧٧ ، ص ١٥١ ـ ١٥٦) من حيث هو نموذج أساسي للتفكير المشدود إلى النص. لقد أصر النقد الجديد على الاستقلال الذاتي لكل عمل فردي من الأعمال الفنية النصية. ويذكر القارىء أن الكتابة أطلق عليها «الخطاب المستقل بذاته»، في مقابل القول الشفاهي، الذي لا يستقل بذاته أبدا بل يكمن دائما في وجود غير لفظي. وقد ربط النقاد الجدد العمل الفني القولي بعالم الأشياء المرئية للنصوص بدلا من عالم الحدث الشفاهي السمعي. لقد أصروا على النظر إلى القصيدة أو غيرها من الأعمال الأدبية بوصفها شيئا، أو «أيقونة لفظية».

وإنه لمن الصعب أن نرى كيف يمكن أن نطبق هذا النموذج الملموس المرئي للقصيدة أو لأي إبداع لفظي آخر على الأداء الشفاهي بشكل فعال؛ ذلك الأداء الذي قد يكون قصيدة حقيقية. فالصوت يقاوم عملية اختزاله إلى «شيء» أو «أيقونة» ـ إنه حدث مستمر، كما رأينا من قبل. وعلاوة على هذا، فإن الفصل بين القصيدة وسياقها سيكون أمرا من الصعب تخيله في ثقافة شفاهية، حيث تتكون أصالة العمل الشعري من الطريقة التي يندمج بها هذا المغني أو ذلك الراوي مع متلقين بأعيانهم في وقت بعينه. وعلى الرغم من أن العمل الشعري حدث خاص بشكل ما، متميز عن ضروب أخرى من الأحداث، وقائم في بيئة خاصة، فمن النادر جدا أن يكون مجرد حدث جمالي، سواء في هدفه أو في نتيجته. ذلك أن أداء ملحمة شفاهية، على سبيل المثال، يمكن أن يؤدي أدوارا متعددة، ففي الوقت نفسه يمكن أن يكون عرضا احتفاليا، أو paideia أو عرضا تعليميا للشباب أو تدعيما للهوية الجماعية، أو سبيلا للاحتفاظ بكل أنواع التراث ـ التاريخي منه، والبيولوجي، والحيواني،

والاجتماعي، والطـردي*، والملاحي، والديني ـ وبأشيـاء أخرى كثيرة. وفوق ذلك، يتقمص الراوي الشخصيـات التي يصفها ويتفاعل بحريـة مع جمهوره الحقيقي، الذي يساعد عندئذ من خلال استجاباته على تحديد مايقوله الراوي من حيث طول قصته وأسلوبها. لذا نجد أن كاندي روريك، في أدائه للملحمة مـوينـدو لا يخاطب جمهـوره فحسب، بـل يجعل بطلـه، مـوينـدو، يخاطب الناسخين الذين يسجلون أداء روريك كتـابة، قائلا لهم أن يسرعوا في عملهم (بايبويك ومـاتينه ١٩٧١). وما أبعد هذا الأداء عن فكرة الأيقـونة. وفي نهاية الملحمـة، يلخص روريك العبر الـواقعيـة المستفادة، التي يشعـر أن القصـة تنقلهـا (١٩٧١، ص ١٤٤). أمـا السعي الـرومـانتيكي مـن أجل «الشعـر الخالص»، المعزول عن هموم الحيـاة الحقيقية، فيستخلص من الشعور بـالقول المستقل بذاته، الذي أدت إليـه الكتابة، بل إنه ليستخلص، فيما وراء ذلك، من الشعور بـالاكتمال الذي جـاءت به الطبـاعة. ولا شيء يوضـح التحالف الوثيـق، وغير الواعـي تقريبـا، بين الحـركة الرومانتيكـية والتكنولـوجيا مثل هذا.

وقد أخذت الشكلانية الروسية (هوكس ١٩٧٧، ص ٥٩ ـ ٧٣)، الأقدم قليلا من مدرسة النقد الجديد، الموقـف نفسه تقريبا، برغم أن كلتا المدرستين تطورت على حـدة. لقد نظر الشكـلانيون إلى معظم الشعر من حيث هـو لغة تتميز بوصفها منظورا «أماميا» foregrounded**(١٤)؛ أي لغة تجذب الاهتمام إلى الكلمات نفسهـا في علاقـة كل كلمة بـالأخـرى داخل الاكتمال الذي هـو

* أي ما يتعلق بفنون الصيد (المراجع).

** ليس هناك من ترجمة ثـابتة بعد لهذا المصطلح المهم. واعتراضي على «المنظور الأمـامي» هنا هو أن هـذا التعبير يوحي بكلمـة perspeutive التي ترد في سياقات مختلفـة. لكن بما أن عملية الـ fore-grounding تعني الإظهـار عن طريق التقـديم ــ أي دفع ما حقـه أن يكـون «خلف» باتجاه الأمـام ليجذب النظـر ـ فقد نكتفي بكلمـة «التقديم» التي ترد عند البـلاغيين العرب في سياقـات مشابهة حينما يتحدثون عن تقديم ما حقه التأخير (المراجع).

القصيدة، بما لها من وجود داخلي مستقل بذاته. فالشكلانيون يقلصون أو ينحون من النقد أي اهتمام بـ «رسالة» القصيدة، أو «مصادرها»، أو «تاريخها»، أو علاقتها بالسيرة الذاتية لمؤلفها. ومن الواضح أنهم كانوا كذلك مشدودين إلى النص وكانوا يركزون بشكل مكثف (دون تفكير في أغلب الأحوال) على قصائد تم تأليفها كتابة.

لكن القول إن النقاد الجدد والشكلانيين الروس كانوا مشدودين إلى النص لا يعني الغض من قيمتهم. ذلك لأنهم في الحقيقة كانوا يتعاملون مع قصائد كانت هي ذاتها إبداعات نصية، وعلاوة على هذا، فإنه بالنظر إلى حالة النقد السابق عليهما، الذي كان قد كرس نفسه في معظمه لسيرة المؤلف الذاتية ونفسيته، على حساب النص، فقد كان لديهما المسوّغ للإلحاح على الاهتمام بالنص. وقد انبثق النقد السابق عليهما من تقليد بلاغي، ذي بقايا شفاهية، ولم يكن في الحقيقة ماهرا في التعامل مع الخطاب النصي المستقل بذاته، ومن منظور التحول الشفاهي ـ الكتابي، يمكن النظر إلى التحول من النقد القديم إلى الشكلانية والنقد الجديد بوصفه تحولا من عقلية ذات بقايا شفاهية (بلاغية سياقية) إلى عقلية نصية (غير سياقية). غير أن العقلية النصية لم تكن عقلية تأملية نسبيا رغم أن النصوص مستقلة بذاتها بالتقابل مع التعبير الشفاهي، فليس من نص قادر في النهاية على أن يقوم بنفسه مستقلا عن العالم الذي يقع خارج النص. فكل نص Text ينبني على ذريعة ما Pretext*

فللنصوص جميعا ما يؤيدها مما يقع وراءها. وقد أشار رولان بارت (هوكس ١٩٧٧، ص ١٥٤ ـ ١٥٥) إلى أن أي تفسير لنص ما مطالب بأن يتحرك؛ خارج النص من أجل أن يشير إلى القارىء؛ فلا معنى للنص حتى يقرأه شخص ما، ولكي يكون له معنى يجب أن يفسر، بمعنى أن يوصل بعالم

* لابد من التنبيه إلى أن pretext تعني أيضا (pre - text)، أي نصا سابقا (المراجع).

القارىء ــ وليس بمعنى أن يُقرأ حسب الهوى أو النزوة أو دون إشارة إلى عالم الكاتب. ولعل من الممكن وصف الموقف على النحو الآتي: بما أن أي زمن يقع في كلية الزمن، فالنص المودع على يد مؤلفه في زمن ما، يتصل بحكم هذه الحقيقة بكل الأزمان، وينطوي على معان لا يمكن أن تُكشف إلا مع مرور الزمن، وهذه المعاني لاتكون متاحة لوعي المؤلف أو وعي معاصريه، برغم أنها لا تكون بالضرورة غائبة عن لا وعيهم. ويزعم النقد الماركسي (الذي ينطلق بارت منه جزئيا ـ هوكس ١٩٧٧، ص ٢٦٧ ـ ٢٧١) أن المرجعية الذاتية لدى النقاد الجدد مرجعية موجهة طبقيا ومتملقة: أي أنها في الحقيقة توحد بين المعنى «الموضوعي» للنص وأشياء من خارج النص، أي التفسيرات التي تتخيل أنها تقوم على الحذلقة الذكية[١٥]، والفطنة[١٦]، والإحساس بالتقليد، وتوازن ماهو في جوهر الأمر أرستقراطية واهنة (هوكس ١٩٧٧، ص ١٥٥). وقد أثبت النقد الجديد، من وجهة النظر هذه، نجاحه الفائق لدى الطبقات الوسطى المتملقة التي تتطلع بإجلال إلى هذا الوسط الأرستقراطي.

وقد نمت مدرسة النقد الجديد كذلك من خلال تحالف رئيسي آخر للقوى الشفاهية ــ الكتابية؛ ذلك التحالف الذي حدث عندما تحول العالم الأكاديمي من قاعدة اللاتينية العالية التي تتحكم بها الكتابية إلى قاعدة شفاهية أكثر تحررا، مرتبطة باللغة المحلية. ورغم أنه كان ثمة فصول هنا وهناك تعرض لموضوع الأدب الإنجليزي في الكليات والجامعات الأمريكية نحو ١٨٥٠، فإن الموضوع لم يصبح موضوعا أكاديميا على نحو يُؤبه له إلا في مطلع القرن العشرين، ولم يدرج في الدراسات العليا إلا بعد الحرب العالمية الأولى (باركر ١٩٦٧). أما في جامعتي أكسفورد وكيمبرج فإن دراسة الإنجليزية وآدابها لم تبدأ على مستوى البكالوريوس وعلى استحياء إلا في أواخر

القرن التاسع عشر، ولم تصبح موضوعا قائما بذاته إلا بعد الحرب العالمية الأولى (بوتر ١٩٣٧ ؛ تيليارد ١٩٥٨). وفي غضون الثلاثينيات من هذا القرن كانت مدرسة النقد الجديد في بداياتها ـ وهي التطور النابع عرضا من الدراسة الأكاديمية الجديدة للغة الإنجليزية وآدابها وكانت أول مدرسة نقدية كبرى تنشأ باللغة القومية للأدب المكتوب باللغة الإنجليزية يتطور في بيئة أكاديمية (أونج ١٩٦٢، ص ١٧٧ ـ ٢٠٥). فلم يشهد العالم الأكاديمي «نقدا قديما» للإنجليزية. وكان النقد المبكر للأعمال القومية، مع ما فيه من حصافة، يجري خارج العالم الأكاديمي وكان وليد المناسبات يمارسه الهواة في أكثره؛ وذلك لأن الدراسة الأكاديمية الصرف للأدب كانت تقتصر على اللاتينية، مع بعض اليونانية، كما أنها كانت ترتكز على دراسة البلاغة.

وكما رأينا من قبل، كانت اللاتينية على مدى ما يربو على ألف عام لغة خاضعة للكتابية، ولم تعد لغة أمًّا. وبرغم أنها كانت موصولة بعقلية ذات بقايا شفاهية، فإنها لم تُقم علاقة مباشرة باللاوعي من ذلك النوع الذي تقيمه اللغة الأم. وفي ظل هذه الشروط، كان مصير أي نص أدبي مكتوب باللاتينية، مهما كان معقدا، ومهما تبحّر العلماء في فهمه، أن يكون مبهما بالمقارنة مع أي نص مكتوب باللغة الأم للمرء، أي مكتوب من داخل خليط ثرٍّ من عناصر غير واعية وعناصر واعية. وانطلاقا من هذا الإبهام الجوهري نسبيا للنصوص اللاتينية، فإنه لم يكن من المستغرب أن يبتعد التعليق عن النص وأن يتجه إلى المؤلف، ونفسيته، وخلفيته التاريخية، وكل العناصر الخارجية التي أثارت حفيظة أنصار مدرسة النقد الجديد.

وقد تحددت مدرسة النقد الجديد نفسها منذ البداية بدراسة نصوص مكتوبة باللغة الإنجليزية. وقد فعلت هذا في معظمه داخل مجال أكاديمي، حيث كان يمكن للمناقشات أن تتطور على مدى أوسع، وأكثر استمرارا،

وتنظيها من ذلك النقد العابر المبكر للأعمال المكتوبة باللغة الدارجة. ولم يحدث مطلقا من قبل أن صادفت النصوص مثل هذا النوع من الاهتمام والاستقصاء. ويرجع ذلك جزئيا إلى أن خبايا ماتحت الوعي قد انفتحت في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن على يد التحليل النفسي، وأخذت النفسية الإنسانية تنظر في ذاتها بصورة لم تحدث من قبل، ويرجع كذلك إلى أن النص المكتوب باللغة الدارجة يمكن أن يكون له علاقة مختلفة بالعالم الشفاهي المبكر للطفولة أوثق من تلك التي تكون لنص كتب بلغة لم يتكلم بها إلا من كان يكتبها على مدى أكثر من ألف سنة. وعلى حد علمي، لم تفد الدراسات النصية مما ينطوي عليه كل هذا (أونج ١٩٧٧، ص ٢٢ ــ ٣٤). وهو شيء هائل. فبشكل عام لا تكترث البنيوية السيميوطيقية والتفكيكية إطلاقا بالطرق الكثيرة التي يمكن أن تتصل من خلالها النصوص بأساسها الشفاهي؛ فهاتان المدرستان تتخصصان في نصوص تحمل بصمة وجهة النظر الطباعية المتأخرة، التي تطورت في عصر الرومانتيكية، على شفا العصر الإلكتروني) كانت سنة ١٨٤٤ هي السنة التي عرض فيها مورس بنجاح اكتشافه للرسائل البرقية أو «التلجراف»).

البنيوية

ركز التحليل البنيوي كما طوره كلود ليفي شتراوس (١٩٧٠؛ هوكس ١٩٧٧، ص ٣٢ ـ ٥٨) بشكل واسع على القصص الشفاهية وحقق قدرا من التحرر من التحيزات الكتابية والطباعية، وذلك من خلال تفتيت هذه القصص بمصطلحات ثنائية مجردة، بدلا من تلك المصطلحات الخاصة بالحبكة في القصص المكتوبة. والنظير الجوهري للقصة لدى ليفي شتراوس هو اللغة نفسها بنظامها ذي العناصر المتقابلة: الفونيم، المورفيم، إلخ.

ويكاد هـو وأتباعه الكثيرون لا يولـون أي اهتمام للديناميات النفسيـة الخاصة بـالتعبير الشفاهي على نحـو مـا نجده عنـد باري، ولـورد، وبصفـة خاصـة هـافلوك وبيبـودي. وسوف يضيف الاهتمام بمثل هـذه الأعمال بُعداً آخـر إلى التحليل البنيوي، الذي غالبا مـا يتهم بأنه مجرد ومتحيز أكثر مما ينبغي، فكل البنيـات التي نستطيع اكتشـافها يتبين لنـا أنها ثنـائيـة (فنحن نعيش في عصر الحاسـوب)*. وتتحقق الثنائية بتجاوز عناصر كثيرا مـاتكون جوهرية، لكنها لا تتناسب والتصنيف الثنـائي. وعلاوة على هذا فإن البنيات الثنـائية مهما بدا من أهمية الأنماط المجردة التي تكـون عليها، يبدو أنها غير قادرة على أن تشرح الإلحاح النفسي للقصـة، وأنها ـ من ثم ـ تخفق في بيـان لماذا تكـون القصـة قصة.

وقد أوضحت دراسات الشفاهية أن القصص الشفاهية لا تصلح دائما لأن تطبق عليها المصطلحات التي تقبل التحليل البنيـوي الثنائي الجاهز، أو حتى التحليل الثيمي الصارم الذي طبقه بـروب (١٩٦٨) على الحكايات الشعبية. ذلك أن بنية القصص الشفـاهية تتداعى أحيـانا، وإن كانت هـذه الحقيقة لا تعوق الراوي الجيد الماهر عـن استخدام تقنيات الاستطراد واستحضار الماضي (الفـلاش بـاك). و«الخط» السردي المستقيم، على نحــو مـا أوضح بيبـودي (١٩٧٥، ص ١٧٩، ٢٣٥ وأماكن أخرى متفرقـة) أقل فعالية بكثير في الأداء الشفـاهي الأولي عنـه في الإنشاء المكتـوب (أو في الأداء الشفـاهي على لسـان أشخاص متأثـرين بالإنشاء المكتـوب). فالإنشاء الشفـاهي يعمل من خلال «نويات معلـوماتية» Informational Cores، لا تنجلي فيها الصيغ عـن درجة من التنظيم ترتبط لـدينا دائما بالفكـر»، على الرغم من أن الثيمات تفعل ذلك

* من المعروف أن الحاسـوب يختزل كل شيء إلى لغة الآلة المكـوّنة من رمزين فقط هما الصفر والـواحد (المراجع).

بشكل أو بآخر (بيبودي ١٩٧٥، ص ١٧٩).

والرواة الشفاهيون، ورواة الشعر بخاصة، وإن لم يكن ذلك على وجه الحصر، عرضة للتشتت. فقد تستدعي كلمة من الكلمات سلسلة من التداعيات التي يتبعها الراوي فتقوده إلى طريق مسدود لا يستطيع إلا الراوي الماهر وحده أن ينجو منه. وهومروس يوقع نفسه في مثل هذه الورطات من حين إلى آخر ــ والمثل يقول: «حتى هومر يخطيء أحيانا» Homer Sometimes nods*. والقدرة على تصحيح الأخطاء بخفة، وجعلها لا تبدو أخطاء على الإطلاق، هي أحد الأشياء التي تميز المغنين ذوي الخبرة عن المغنين الذين هم في عجلة من أمرهم (بيبودي ١٩٧٥، ص ٢٣٥، ٤٥٧؛ لورد ١٩٦٠، ص ١٠٩). ولا تبدو أنماط التنظيم وعدم التنظيم هنا مجرد مسألة ترقيع bricolage (بمعنى عمل يؤديه نظّام غير موهوب حسب مقتضى الحاجة)، وهو مصطلح مفضل في السيميوطيقا البنيوية، مأخوذ من كتابي الطوطمية (١٩٦٣) والعقل المتوحش (١٩٦٦) لليفي شتراوس. والترقيع bricolage(١٧) مصطلح كتابي لما يمكن أن يُتهم به الكتابي نفسه إذا هو أنتج قصيدة شفاهية النمط. لكن التنظيم الشفاهي ليس تنظيما كتابيا منسقا تنسيقا عاجلا يفي بالغرض الراهن. فعلى سبيل المثال من الممكن أن توجد صلات دقيقة ذات أصل شفاهي في القصص اليونانية القديمة، بين بنية البيت السداسي وأشكال الفكر نفسها.

* ليس هذا مثلا في الواقع، بل هو تعبير يرد (دون كلمة Sometimes التي أضافها المترجم من عنده) في قصيدة ألكزاندر بوب المعنونة «مقال في النقد»:

Those oft ore stratagems which error seem,

Nor is it homer nods, but we that dream

وهذان هما السطران ١٧٩ ــ ١٨٠ من الجزء الأول من القصيدة. ومعناهما أن الأخطاء التي يبدو أن هومروس ارتكبها ليست إلا حيلا بلاغية: «فهومروس لم يغلبه النعاس بل نحن نحلم». أما أونج فيخالف بوب ويقول: لا بل لقد غلب النعاس هومروس أحيانا. (المراجع).

النصيون والتفكيكيون

إن المعرفة المتنامية بالديناميات النفسية للشفاهية والكتابية تتقاطع كذلك مع عمل مجموعة من الفلاسفة النقاد يمكن أن نطلق عليها هنا اسم النصيين textualists، ومن أهمهم أ. ج. جريماس، وتزفتان تودوروف، والمرحوم رولان بارت، وفيليب سولر، وجاك ديريدا، بالإضافة إلى ميشيل فوكو وجاك لاكان (هوكس ١٩٧٧). وتتخصص هذه المجموعة التي تعود جذورها في جانب كبير منها إلى التقليد الهسرلي[١٨] في النصوص، المطبوعة منها في الحقيقة، وعلى وجه التقريب تلك الأحدث عهدا والعائدة إلى عصر الرومانتيكية ـ وهو تخصص له مغزاه عندما نكتشف أن هذا العصر كان بداية حالة جديدة من الوعي مرتبطة بالاستيعاب الجازم للطباعة وضمور التقليد البلاغي القديم (أونج ١٩٧١ و١٩٧٧). ولا يكترث معظم النصيين بأوجه الاستمرار التاريخية (التي هي كذلك أوجه نفسية). وقد لاحظ كوهين (١٩٧٧، ص ٢٢ من المقدمة) كيف أن «حفريات» فوكو تهتم أساسا بتصحيح الآراء الحديثة أكثر من اهتمامها بشرح الماضي في ظروفه الخاصة. وعلى نحو مشابه، تستند السيميوطيقا الماركسية والنظرية الأدبية المتعلقة بالبنيوية والنصية، كما هي ممثلة، على سبيل المثال، في كتاب بيير ماشيري (١٩٧٨) على أمثلة تفصيلية أخذت كلها من الرواية في القرن التاسع عشر، على نحو مايلاحظ مترجم الكتاب (١٩٧٨، ص ٦٠ من المقدمة)[١٩].

وقد كان جان جاك روسو نقطة انطلاق مفضلة لدى النصيين. وقد أدار جاك ديريدا (١٩٧٦، ص ١٦٤ ـ ٢٦٨ ومواضع أخرى متفرقة) حوارا مطولا مع روسو[٢٠]. ويصر ديريدا على أن الكتابة «ليست متمما للكلمة المنطوقة»، بل أداء مختلفا تماما. وبهذا الإصرار، يكون، هو وآخرون، قد أسدوا خدمة جليلة من أجل زلزلة التحيزات الكتابية والطباعية التي كانت كذلك محل

اهتمام كتابنـا هذا. وعلى نحو مـا يرى النصيون فإن هـذه التحيزات يمكن أن تكون في أسوأ صورها، على النحو التالي: يفترض المرء أن ثمة تراسلا بين المواد ـ مادة مادة ـ في العالم الواقع خارج العقل والكلمات المنطوقة؛ وتراسلا مشابها ـ كلمـة كلمة ـ بين الكلمات المنطوقـة والكلمات المكتوبة (التي يبـدو مقصودا أنها تتضمن الطباعة؛ والنصيون عموما يـوائمون بين الكتابة والطباعة، ونادرا ما يخاطـرون بإلقاء نظـرة على مسألة الاتصـال الإلكتروني). ويفترض القارىء الساذج على أساس هذا الافتراض للتراسل حضـورا مسبقا لمدلول [مشار إليه] referent خارج العقل يُفترض أن الكلمة تمسك به وتمرره من خلال شيء أشبه بالأنبوب المباشر إلى النفس الإنسانية.

ويندد ديريـدا بميتافيزيقا الحضـور هذه وذلك في تنويع على ثيمـة ظاهرة النـومين noumenon- phenomenon theme* لـدى كـانت(٢١)** (وهـذا موضـوع يتصل في حد ذاته بالهيمنـة البصرية التي جاءت بها الكتابـة وأكدتها الطباعة ـ أونج ١٩٦٧ب، ص ٧٤). ويسمي ديريدا نموذج الأنبوب المباشر هذا «مركزية الكلمة» logocentrism ويشخصها على أنها مشتقة من «مركزية الصـوت» phonocentrism، بمعنى أنهـــا مشتقـــة من اعتبار اللوجوس logos*** أو الكلمة الصـوتية أمرا أوليـا، مما ينزل من قيمة الكتـابة بالمقـارنة

* أي معرفة «الشيء في ذاته» ـ المترجم.

** ربما كـانت في الفقرة التـاليـة فائدة لشرح هـذا المفهـوم: «إن الشيء في ذاتـه لا يمكن معرفتـه في الأسـاس. لكن مفهوم الشيء في ذاتـه ليس مفهـوما متنـاقضـا لأننـا لا نستطيع الادعاء بأن نظـام الظواهر هو النظام الوحيد الممكن. ونحن يمكننـا الحصول على معرفة حسيّة بالأشياء الحسية فقط وليس بالأشيـاء في ذاتها. فالأحاسيس لا تستطيع ادعـاء معرفة كل شيء يفكر بـه العقل. ومفهوم الشيء في ذاته أو الـ noumenon بوصفه شيئا لا تدركـه الحواس بل يمكن معرفته بالحدس العقلي مفهوم قابل لأن يفكر به على الأقل. إنه مفهوم محدد. وهو يقـول للذهن الذي يقوم بالمعرفة. هذه هي حـدودك، وأنت لا تستطيع اجتيـازها، وهنـا تقع حـدود سلطـانك. أنت قـادر على معرفـة الظواهـر، أما غير الظواهر، أو الأشيـاء في ذاتها، أو ما يمكن للعقل أن يفكر به، فهـو يقع خارج نطـاق إدراكك» ـ تـرجمة المراجع عن كتـاب Frank Thilly, A History of Philosophy, 3rd ed. (New York, Holt, Rinehart and Winston, 1957) P. 428

*** الـ logos هو العقل: بمعنى المبدأ العقلاني للكون في الفلسفة اليونانية القديمة، ويعبر عنه في الكلمات والأشياء ـ المترجم.

بالكلام الشفاهي. إن الكتابة تكسر نموذج الأنبوب المباشر؛ لأن من الممكن بيان أن الكتابة لها نظامها الخاص بها، بحيث إنها لا يمكن أن تنقل ما تستقبله من الكلام دون تغيير. وعلاوة على هذا، فإننا إذا تأملنا الأمر من جهة الكسر الذي سببته الكتابة، يمكننا أن نرى أن الأنبوب المباشر مكسور قبل ذلك من قبل الكلمات المنطوقة، التي لا تنقل في حد ذاتها عالما من الحضور خارج العقل كما لو أنها زجاج شفاف. فاللغة بنية وبنيتها ليست بنية العالم الواقع خارج العقل. والنتيجة النهائية عند ديريدا هي أن الأدب ـ وفي الحقيقة اللغة نفسها ـ لا «يمثل» أو «يعبر» عن شيء خارجه ولما كان لا يشير إلى أي شيء بطريقة الأنبوب المباشر، فإنه لا يشير إلى شيء، أو لا يعني شيئا.

لكن القول إن (أ) ليست (ب) لا يعني أن (أ) لا تعني شيئا. ويناقش كلر Culler (١٩٧٥، ص ٢٤١ ـ ٢٥٤) عمل كثير من النصيين، كما سميتهم هنا، أو البنيويين، كما يدعوهم هو، ويبين أنهم، برغم إنكارهم أن الأدب يمثل شيئا أو يشير إلى شيء، فهم ـ أولئك الذين كوّنوا مجموعة تل كل Tel Quel في باريس (بارت، وتودوروف، وسولر، وجوليا كريستيفا، وغيرهم) ـ يستخدمون اللغة حقا ـ وبصورة لا مناص منها ـ على نحو تمثيلي؛ ذلك لأنهم «لن يودوا الادعاء بأن تحليلاتهم ليست أفضل من أي تحليل آخر» (١٩٧٥، ص ٢٥٢).

ومن الناحية الأخرى، فلا شك في أن كثيرا من الأشخاص اليوم يعتمدون حقا على نموذج مركزية الكلمة فيما يتصل بتفكيرهم في العمليات العقلية وعمليات الاتصال. وديريدا، في تحطيمه مايدعوه مركزية الصوت ومركزية الكلمة يؤدي خدمة مشكورة، في المنطقة نفسها التي اجتاحها مارشال مكلوهان بمقولته الشهيرة: «الوسيط هو الرسالة».

إلا أن الدراسات التي ظهرت أخيرا حول تقابلات الشفاهية والكتابية،

وهي التقابلات التي تنـاولناها في كتابنـا هذا، ترى أن جذور مركـزية الصوت ومركزية الكلمة أعقد بكثير مما يحسب النصيّون، وبخاصة في حالة أفلاطون. فعلاقة أفـلاطون بالشفاهية كانت غـامضة غموضا شامـلا. فهو، من جهة، يحط في فايدروس والرسالة السابعة من قيمة الكتابة لصالح الكلام الشفاهي، ومن ثم يكون في جـانب مركزية الصـوت وهو، من جهة أخرى، عنـدما يُحرّم في الجمهوريـة على الشعراء دخـولها، فإنه يفعل ذلـك، كما يوضح هـافلوك، لأنهم وقفـوا في صف عالم المحـاكاة الشفـاهي القديم، القـائم على الذاكـرة، والتجميع والإطناب والغزارة والتقليـد والدفء الإنساني والمشاركة ــ وهو عالم ينفـر من عالم «الأفكـار» التحليلي، المتنـاثـر، القائم على الـدقـة، والتجريـد والرؤيـة، والسكون ـــ ذلك العـالم الذي كـان أفلاطـون يروّج لـه. ولم يفكر أفلاطـون بشكل شعوري بنفـوره من الشعراء بـاعتباره نفـورا من النظام العقلي الشفاهي القديم، لكن هـذا هو ماكان، على نحو مانـرى الآن بوضوح. لقد شعر أفلاطون بهذا النفور لأنه كان يعيش في الـوقت الذي كانت فيه الأبجدية قد أصبحت لأول مرة مستوعبة بدرجة كافية لأن تؤثر في الفكر اليوناني، بما فيه فكـر أفلاطـون نفسه. كـان ذلك الوقت أيضـا هـو الوقت الـذي كانت فيـه عمليات الفكـر التحليلي الممعن، والفكر التتـابعي المطول، تبرز إلى الـوجود لأول مرة بتأثير الطرق التي مكنت الكتابية العقل من أن ينتج مادة أفكاره بها. لكن مما يتصف بالمفارقـة أن أفلاطون ماكان قادرا على صياغـة تفضيله لمركزية الصوت، أي تفضيله للشفـاهية على الكتابة، بوضوح وبشكل مـؤثر إلا لأنه كان بإمكـانه أن يكتب. وتعد مـركزية الصوت لـدى أفلاطون مسألـة مبتكرة نصيا كما أن دفاعه عنها دفاع نصّي كـذلك. وأما إذا كانت هذه المركزية تترجم إلى مركـزية كلامية وميتـافيزيقا «حضـور» فأمر قابل للجدل على أقل تقـدير. فالمذهـب الأفلاطوني عن «المثـل» يوحي بأن هـذه المركزية لا تترجـم على هذا

النحو، بما أنـه في هذا المذهب لا تتعامـل النفسية الإنسانيـة إلا مع الظلال أو ظـلال الظـلال، وليس مع حضـور «المثل» الحقيقيـة. وربما كـانت «مثل» أفلاطون هي أول «علم للكتابة» grammatology.

وما ينطوي عليه وصل مركزية الكلمة بمركزية الصوت هو أن الأولى، التي هي نوع من الواقعية الخشنة، يعـززها بشكل رئيسي الانتباه إلى أولية الصوت. لكن مـركزيـة الكلمـة هذه تشجـع عليها النصيـة، وتبرز أكثـر بعد أن تشـد الطبـاعـة من أزر النصيـة الكتابيـة بـوقت قصير، وتصل إلى قمتهـا في أفكـار الفيلسـوف الفـرنسي والمصلح التعليمي في القرن السـادس عشر بيتر رامـوس (أونج ١٩٥٨ب). لقد ضرب رامـوس في جدلـه أو منطقه مثـلا عن مركـزية الكلمة لا يمكن أن يأتي بأحسن منه. وفي كتابي راموس، المنهج وفساد الحوار (١٩٥٨ب، ص ٢٠٣ ــ ٢٠٤)، لم أسمّ هـذه المركزية مـركزيـة الكلمـة بل «معرفيـة جُسيمية» corpuscular epistemology، أي تراسلا حـرفيا يقوم على المطابقة بين المفهوم، والكلمة، والمدلول، ولم يصل هذا التراسل في الحقيقة إلى الكلمـة المنطـوقة على الإطـلاق، بل جعل من النص المطبـوع، وليس القـول الشفاهي، نقطة انطلاق له ونموذجا للفكر.

ولم يزودنا النصيون، حسب علمي، بأي وصـف للأصول التاريخية المفصلة لما يسمونـه بمركزيـة الكلمة وقد لفت جفـري هارتمان في كتابـه إنقاذ النص: الأدب. ديـريـدا. الفلسفة (١٩٨١، ص ٣٥) الانتبـاه إلى غيـاب أي تفسير عنـد ديـريدا للعبـور من عـالم «المحـاكـاة» (القـائم على الشفاهيـة) إلى عـالم «الانتشار» (القائم على الطبـاعة). وفي غياب مثل هـذا التفسير، سوف يظهر أن نقـد النصيين للنصية، وهـو نقـد مثير لـلإعجاب، ومفيـد حتى بشكلـه الـراهن، لايـزال هـو نفســه مشـدودا إلى النص بصـورة مثيرة للفضـول. وفي الحقيقة، يعد هذا النقد أسير النص إلى درجة تفـوق كل الأيديولوجيات، لأنه

يتلاعب بمفارقات النصية وحدها وفي عزلـة تاريخية. كما لو كان النص نظاما مغلقا. وسوف تكـون الطريقة الوحيدة للانفكـاف من هذا التعلق من خلال فهم تاريخي لما تعنيه الشفاهية الأولية، وذلك لأن الشفاهية الأولية هي المصدر القولي الوحيـد الذي كان ممكنا للنصية أن تنمو من خـلاله ابتداء. وكما يقترح هارتمان (١٩٨١، ص ٦٦)، «إذا كـان التفكير بالنسبـة إلينا، اليـوم، تفكيرا نصيا، فإن علينا أن نفهم أساسه... فالنصـوص قاع مزيف» أما أنا فأفضل أن أقول (أو بالأحرى أكتب)، إن النص Text أساسا ذريعة Pretext وإن كان هذا لا يعني أن النص المكتوب يمكن أن يختزل إلى الشفاهية.

لقـد تـولّـد «تفكيك» النصـوص الأدبيـة من عمل النصيين أمثـال أولئك المذكورين هنا. فالتفكيكيون كَلِفـوُن بأن يوضحوا أن «اللغات، أو على الأقل لغاتنـا في الغرب، تؤكـد المنطق وتشكك فيه في الوقت نفسـه» (ميلر ١٩٧٩، ص ٣٢). وتقوم هذه الملاحظة من خلال بيان أنه إذا تم فحص كل ماتنطوي عليه قصيدة ما، فسوف يتضح أن القصيدة غير متسقة مع نفسها تماما.

ولكن لماذا ينبغي أن يكون كـل ماتنطوي عليـه القصيدة وتشير إليـه اللغة متسقا؟ ومـا الذي يقود المرء إلى الاعتقـاد بأن اللغة يمكن أن تكـون مبنية على نحو يجعلهـا متسقة تمامـا مع نفسها لتكـون نظامـا مغلقا؟ فليس ثمـة أنظمة مغلقة، ولم توجد هذه الأنظمة قط. وتوهم أن المنطق نظام مغلق أمر شجعت عليه الكتـابةوعززته الطبـاعة. ولا تكاد الثقـافات الشفاهية تحتـوي على هذا النوع من الوهم، وإن كانت تعرف أوهـاما أخرى. كما أن هذه الثقافات ليس لـديها حسٌّ باللغـات من حيث هي «بنيـة»؛ فهي لا تدرك اللغـة بمقارنتهـا بالبناء، أو بشيء آخر في الفراغ. وقد نمت اللغـة والفكر عند اليونان القدماء من الذاكرة ونيموسوني ـ ربة الذاكرة[٢٢] ـ وليس هيفستوس[٢٣] ـ رب النار والحدادة ـ هي أم ربات الفن. وهندسة العمارة لا علاقة لها باللغة والفكر، في

حين أن لـ «البنيوية» علاقة بهما، وإن كان بمعنى ضمني حتمي.

ويكتسب عمـل التفكيكيين وغيرهم من النصيين المذكـــورين مـن قبل جاذبيتـه جزئيا من كتـابية لا تطيل التأمل ولا تطيق النقد. ومـاهو صحيح في هذا العمل يمكن غـالبا أن يمثل بشكل أوضح وأقـوى من خلال نصيـة أكثر علما ـ فنحـن لا نستطيع أن نتخلص من النصـوص، تلك النصـوص التي تشكل عمليات الفكـر عندنا. فالكتـابة L'criture والشفـاهية كلتـاهما «لها امتيازة»، كـل بطريقتها المتميـزة الخاصة. ومن دون النصيـة، لا يمكن حتى تحديد ماهيـة الشفاهية، ومن دون الشفاهية، تكـون النصية مبهمة، واللعب بها يمكن أن يكون رجما بـالغيب، وبلبلة معقدة للأفكـار، تلك الأفكار التي يمكن أن تدغدغ عقولنا بـلا توقف، حتى في تلك الأوقات التي لا تكون فيها على وجه الخصوص أفكار قيمة.

نظريتا فعل الكلام واستجابة القارىء

ثمة مدخلان متخصصان آخران إلى الأدب، يدعوان المرء إلى إعادة التفكير فيهما من منظور التقابـل الشفاهي ـ الكتابي. أما الأول منهما فينشـأ من نظرية فعل الكلام التي فصَّل القول فيهـا ج. ل. أوستن وجون ر. سيرل وهـ. ب. جرايس، وهي النظرية التي استخدمتها ماري لويز برات (١٩٧٧) على سبيل المحاولة والتجربة في تأسيس تعريف للخطاب الأدبي في حد ذاته. وتميز نظرية فعل الكلام بين ثلاثة أنواع من هذا الفعل: الكلام locutionary act (أي فعل التكلم، بمعنى إنتاج بنيـة من كلمات)؛ والحديث illocutionary act (الذي يخلق جـوا تفـاعليا بين المتكلـم والمستمع من مثل معـاني الوعـد، والتحيـة، والتفاخر، وهلم جرا)، والكلام المؤثر perlocutionary act (وهو الكلام الذي ينتج تأثيرات مقصـودة في السـامع من مثل الفـزع، والإقناع، أو الإقـدام).

وتشمل هـذه النظريـة «مبدأ التعـاون Cooperative Principle» كما يـدعـوه جرايس، وهـو المبدأ الذي يحكم ضمنيـا الخطاب من خلال تأكيـد أن إسهام المرء في محادثة ماينبغي أن يتبع الاتجاه المقبول في الموقـف الكلامي الذي يدخل المرء نفسه فيه، كما تشمل النظرية مفهوم جرايس عن «المغزى» implicature، الذي يشير إلى أنواع شتى من الحسابـات التي تجعلنا نعطي معنى ما لما نستمع إليه. ومن الواضح أن المبدأ التعاوني والمغزى سيكون لهما سمات مختلفة تماما في حالة التواصل شفاهيـا عن تلك التي هي لهما في عملية التواصل كتابيا. وعلى حد علمـي، لم يوضح أحد هـذه السمات المختلفة قط من قبـل. وإذا حدث ذلك، فسـوف يكشف عن أن الـوعـد، والاستجابـة، والتحيـة، والتأكيـد، والتهديد، والأمر، والاحتجاج، وغيرها من أفعـال المحادثة لا تعني في الثقافة الشفـاهية مـاتعنيـه في الثقـافة الكتـابيـة ويشعر بـذلك كثير من الأشخـاص الكتابيين الذين لهم خبرة بـالثقافات عالية الشفاهيـة؛ فهـم ينظرون إلى الناس الشفاهيين، على أنهم غير صـادقين في الوفاء بالـوعد، أو في الرد على مايـوجه إليهم من استفسارات حول نقاط مبهمة على سبيل المثال.

لم يكن هـذا سـوى مـؤشر من مـؤشرات الضـوء الـذي يمكن أن تلقيـه التقابـلات بين الشفاهية والكتابيـة على المجالات التي تدرسها نظـريات فعل الكلام. ويمكن لنظـرية فعل الكلام أن تتطـور، لا من أجل بذل اهتمام أكبر بـالتواصل الشفـاهي فحسب، بل من أجل أن تتأمل أكثـر بالتـواصل النصي بوصفه نصيا على وجه الدقـة. وقد بدأت وينيفرد ب. هورنر (١٩٧٩) تعمل بهذا الاتجاه بالإشارة إلى أن كتابة «موضوع إنشاء» بـوصفه تمرينا مدرسيا هو نوع خاص من الفعل، تدعوه الفعل النصي.

أما المدخل الآخر إلى الأدب، الذي يغري على نحو خاص بالتفكير فيه من خـلال التقابـلات بين الشفاهيـة والكتابيـة، فهـو النقد الخاص بـاستجابـة

القـارىء[٢٤] عند ولفجانج آيزر، ونورمـان هولاند، وستانلي فيش، وديفيد بلايـخ، وميشيل ريفاتير وآخـرين. بمن فيهم جاك ديـريدا، وبـول ريكور. وهذا النقـد على وعي تام باختلاف الكتـابة والقراءة عن التـواصل الشفاهي، وإذا عبرنا عن هـذا من منظور الغياب قلنا: إن القـارىء عادة مايكون غـائبا عندما يكتـب الكاتب، والكاتب يكون عـادة غائبا عندمـا يقرأ القارىء، في حين يكون كل من المتكلم والسامع حاضرا أمام الآخر في التواصل الشفاهي. كـذلك يقف هـؤلاء النقـاد بحمية ضـد تأليـه النقـد الجديـد للنص المادي، «فموضوعيـة النص وهم من الأوهام» (فيش ١٩٧٢، ص ٤٠٠). غير أنه لم يتحقق إلا القليل من أجل فهم استجابـة القارىء في إطار ماهـو معروف الآن عن تطور العمليـات العقلية من الشفـاهية الأولية، فـالشفاهيـة المتبقية، إلى الكتابية العاليـة. فالقراء الذين تتحكم عقلية ذات بقايـا شفاهية في معاييرهم وتوقعاتهم فيما يتصل بالخطاب الرسمي يـرتبطون بالنص على نحو مختلف تماما عن القراء الذين يكون حسهم بالأسلوب حسا نصيا خالصا. وكما لاحظنا من قبل، تشير الالتفاتات العصبية إلى «القارىء العزيز» لدى روائيي القرن التاسع عشر إلى أن الكـاتب كـان يشعـر بالقـارىء العـادي قـريبـا من المستمع على الأسلوب القـديم أكثر ممـا يشعر كتـاب اليوم بقـرائهم بوجه عـام. ومع ذلك فحتى اليوم، لايزال القـراء في ثقافات فرعية بعينها في الـولايات المتحدة (وبلا شك في مجتمعات أخـرى عالية الشفـاهية عبر الكرة الأرضيـة) يعيشون بشكل أساسي في إطـار شفاهي قائم على الأداء أكثـر منه قائما على المعلـومات (أونج ١٩٧٨) والفرص أمـام الراغبين في استقصـاء هذا الجانب مفتـوحة ومغـرية، وتشتمل على إمكانـات عملية، من أجل تـدريس مهارات القـراءة فضلا عما يمكن التوصل إليه في نظريات طموحة.

ويبدو واضحا أن نظرية فعل الكلام ونظـرية استجابة القارىء يمكن أن

تمتدا وتتعدلا كي تلقيا ضوءا على استخدام المذياع والتلفاز (وكذلك الهاتف). فهذه التقنيات تنتمي إلى عصر شفاهية ثانوية (وهي شفاهية ليست مقدمة لكتابة أو طباعة، كما هو شأن الشفاهية الأولية، ولكنها نتيجة تالية للكتابة والطباعة ومعتمدة عليهما). ولكي تتكيف هاتان النظريتان مع المذياع والتلفاز فإنهما تحتاجان إلى أن توصلا أولا بالشفاهية الأولية.

العلوم الاجتماعية والفلسفة، ودراسات الكتاب المقدس

لا يمكننا أن نفعل هنا أكثر من أن نشير إلى المجالات الأخرى المفتوحة للدراسة من منظور الشفاهية والكتابية. فلقد أدرك كل من علم الأنثروبولوجيا وعلم اللغة، كما رأينا، نتائج مثل هذه الدراسة، وأضافا إضافة عظيمة إلى معرفتنا بالشفاهية في تقابلاتها مع الكتابية. أما علم الاجتماع فلم يتأثر حتى الآن بهذه النتائج بالقوة نفسها. هذا في حين أن علم التاريخ لايزال عليه أن يشعر بهذه النتائج؛ إذ كيف نفسر المؤرخين القدماء، مثل ليفي[٢٥]، الذين كتبوا كي يُقرأوا؟ وما علاقة علم التاريخ في عصر النهضة بالشفاهية المحنطة في البلاغة؟ لقد خلقت الكتابة التاريخ. فماذا فعلت الطباعة بما أبدعته الكتابة؟ إن الإجابة الكاملة عن هذه التساؤلات لا يمكن أن تكون كمية، أي أن تكتفي بذكر «الحقائق» المتزايدة. فما علاقة الشعور بالاكتمال، الذي تعززه الطباعة، بحبك الكتابة التاريخية، بمعنى اختيار أنواع الموضوعات [الثيمات] التي يستخدمها المؤرخون ليخترقوا شبكة الأحداث المنسابة من حولهم، بحيث يمكن أن يرووا لنا قصة؟ لقد كان التاريخ المبكر في مجاراته للنزعات الخصامية في الثقافات الشفاهية القديمة، وبرغم كونه مكتوبا ــ كان قصصا للحروب والمواجهات السياسية إلى حد كبير. أما اليوم فقد تحركنا تجاه تاريخ الوعي. ويرتبط هذا التحول في التركيز هنا ارتباطا واضحا بالميل نحو الداخل في العقلية الكتابية؛ لكن بأي الطرق؟

لم تفعل الفلسفة ومعها التاريخ الثقافي، الكثير في مجال الدراسات الشفاهية، على حد علمهم، فالفلسفة، وكل العلوم و«الفنون» (أي الدراسات التحليلية للإجراءات مثل فن الخطابة لأرسطو)، تعتمد في وجودها على الكتابة، بمعنى أن الذي أنتجها ليس العقل الإنساني منفردا بل العقل وقد أفاد من تكنولوجية استوعبها استيعابا عميقا، واندمجت في العمليات العقلية نفسها. ذلك أن العقل يتفاعل مع مواد العالم من حوله بصورة أكثر تعمقا وإبداعية مما اعتقد الناس حتى الآن. ويبدو أن الفلسفة ينبغي أن تدرك بشكل أفضل أنها نتاج تكنولوجي - أي أنها نوع خاص من النتاج الإنساني، الموغل في إنسانيته. أما المنطق نفسه فهو نتاج تكنولوجية الكتابة.

ولم ينم الفكر التفسيري التحليلي لدينا من الحكمة الشفاهية إلا على نحو تدريجي؛ ولعله لايزال في مرحلة التخلص من البقايا الشفاهية في أثناء مواءمتنا بين طرقنا في صياغة المفاهيم وعصر الكمبيوتر. وقد أوضح هافلوك (١٩٧٨أ) كيف يتطور مفهوم مثل مفهوم العدل عند أفلاطون تحت تأثير الكتابة بعيدا عن الأوصاف التقييمية المغرقة في القدم، لعمليات التفكير الإنساني («التفكير المواقفي» الشفاهي)، وهي العمليات الخالية من مفهوم «العدل» بوصفه مفهوما للعدل ولا شك أن إجراء المزيد من الدراسات المقارنة في مجال الشفاهية والكتابية سيكون مفيدا جدا في حقل الفلسفة.

ومن المحتمل تماما أن تكشف دراسة تجرى لطرق صياغة المفاهيم في الفلسفة الوسيطة من منظور الشفاهية والكتابية عن أن خلفية هذه الفلسفة أقل شفاهية من الفلسفة اليونانية القديمة وأكثر شفاهية من الفكر الهيجلي أو الفكر الظواهري المتأخر. ولكن على أي نحو تكون الفضائل والرذائل التي تأسر لب المفكرين القدماء والوسيطين مشابهة للشخصيات التي تنتمي إلى النمط «الثقيل» في القصص الشفاهية مقارنة بالتركيز على التحليل النفسي

المجـرد الـذي يمعن في تتبع الفـروق في الفكـر الهيجلي أو الفكـر الظـواهـري المتأخر؟ إن الإجـابة عن هذا النـوع من الأسئلة لا تكـون إلا بدراسات مقـارنة مفصلـة ؛ وهي دراسات سـوف تلقي بلا شك الضـوء على طبيعة المشكـلات الفلسفية في العصور المختلفة .

وصفوة القـول أن الفلسفة إذا تأملـت في طبيعتها الخاصة ، فـإن عليها أن تفسر كون التفكير الفلسفي لا يمكن أن يتم بوساطة العقل الإنساني وحده بل بوساطة العقل الإنساني الذي أَلِفَ تكنولـوجية الكتابة التي استوعبها استيعابا عميقا وماذا يمكن لهذه الحاجة العقلية للتكنولوجيا أن تقوله عن علاقة الوعي بالعالم الخارجي؟ وما الذي يمكن أن تقولـه عن النظريات الماركسية التي تركز على التكنولوجيـات بوصفها وسائل للإنتـاج والاغتراب؟ إن الفلسفة الهيجلية وما تـلاها من فلسفـات تنوء بالمشكـلات الشفاهية ــ الكتابيـة . والاكتشاف التأملي الأكمل للنفس ، الذي ترتكز عليه معظم الفلسفة الهيجلية والظواهرية الأخرى ، ليس نتيجـة للكتابة فحسب ، بـل للطباعة كـذلك . فمن دون هذه التكنولوجيـات يستحيل التوصل إلى خصوصية الحياة النفسيـة ويتعذر الوعي الحديث الحاد بالذات ، وهو الوعي المتجه إلى الداخل وإلى الخارج معا .

وتتحدى أطـروحات الشفاهيـة ـ الكتـابية دراسات الكتـاب المقدس ربما أكثر من أي مجال آخر من مجالات العلم ، وذلك لأن هـذه الدراسات ولَّدت ، عبر العصور، ما قد يكون أضخم كمّ من الشروح النصيّة في العالم . ومنذ النقد الـذي انصب على اليشكل وكتبـه هـرمـان غـونكل (١٨٦٢ ــ ١٩٣٢)، زاد البحث في الكتاب المقدس وعيا بقضايا محددة مثل العناصر الصيغية الشفاهية في النص (كلي ١٩٦٧) . لكن كما لاحظ فيرنـر كلبر (١٩٨٠ ، ١٩٨٣)، فإن الدراسات الخاصة بالكتاب المقدس ــ مثل الدراسات النصية الأخرى ـ تجنح بلا تعمد إلى قياس النظام اللفظي والفكري في الثقـافات الشفاهية على ماهو

عليه هـذا النظام في الثقـافات الكتـابية، وتصـور الذاكـرة الشفاهيـة على أنها تنويع للذاكرة الكتابية الحرفية، وترى أن ماهو محفوظ في التقليد الشفاهي نص ينتظر أن يكتب. إن عمـل كلبر الأساسي القادم، المسمى الإنجيـل الشفاهي والإنجيل المكتـوب[٢٦]، يتعرض لأول مرة، وجها لـوجه، في الضوء الكامل للـدراسات المتعلقـة بالشفـاهية والكتـابية، إلى مسألـة ما كـان عليه التقليـد الشفاهي حقـا قبل أن تظهر إلى الوجود النصـوص المكتوبة للأناجيـل الثلاثة [متّى ومرقص ولوقا ـ المتفقـة في النظرة وطريقة العرض]. إن المرء ليستطيع أن يكون على وعي بأن نصـوصا بعينهـا ذات خلفية شفاهيـة، دون أن يكون على وعي تام بماهيـة الشفاهية حقـا. وفي هذا الصدد خـرج أوكنور (١٩٨٠) على الاتجاه السـائد عندما أعاد دراسة بنية الشعر العبري من وجهة نظر الديناميات النفسية الشفاهية الحقـة. ويمكن بالتأكيد أن يفتح الفهم المتعمق للعمليات الفكرية وعمليات التواصل في الشفاهية الأولية أمام دراسـات الكتاب المقدس آفاقا جديدة من الفهم النصي والعقائدي.

الشفاهية والكتابة والكينونة البشرية

لقد نظرت الشعـوب «المتحضرة» منذ وقت طويل إلى الشعـوب «البدائية» أو «المتـوحشـــة» على أنها نقيضهـا، ولم يكن هـذا يحدث في أحـــاديث غـرف الضيـافة أو في حفـلات الاستقبال فحسب، بل في أعمال تـاريخية ودراسـات أنثروبولوجية ذات شأن. وأحد هذه الأعمال الأنثـربولوجية المحورية في العقود الأخيرة هـــو عمل كلـــود ليفـي شتراوس المسمى العقل الـــوحشي (١٩٦٦ ـ والطبعـة الفرنسيـة الأولى، ١٩٦٢، La Pensée sauvage). الـذي كثيرا مـا أشرنا له هنا. ويذكر المرء كـذلك الأعمال المبكرة لكل من لوسيان ليفي بريل، مثل الـوظـائف العقلية في المجتمعـات المنحطـة (١٩١٠) والعقليـة البدائيـة (١٩٢٣)[٢٧]، ومحاضرات لويل التي ألقاها فـرانس بواس عن عقل الإنسان

البدائي (١٩٢٢). إن مصطلحي «البدائي» و«الوحشي»، ناهيك عن «المنحط»، مصطلحان غير محايدين* فلا أحد يريد أن يُدعى بدائيا أو وحشيا، ومن المريح أن نطلق هذه المصطلحات على أناس آخرين لكي نبين ما لا نكونه نحن. وتشبه هذه المصطلحات إلى حد ما مصطلح «الأمي»؛ فهي جميعا تشير إلى وضع من الأوضاع بشكل سلبي، أي إلى نقص أو عيب.

وفي نطاق الاهتمام الراهن بالشفاهية وبتقابلاتها مع الكتابية، تم - أو يتم - إحلال فهم أكثر إيجابية للحالات المبكرة للوعي محل هذه المداخل حسنة النية، وإن كانت محدودة بصفة أساسية. وفي سلسلة محاضرات [تسمى «أفكارا»] نشرت حديثا بعد أن أذيعت [في راديو CBC في ديسمبر ١٩٧٧]، دافع ليفي شتراوس نفسه عن «الناس الذين ندعوهم، عادة وخطأ «بدائيين» ضد الاتهام الشائع بأن عقولهم من «نوعية أكثر خشونة» أو «مختلفة بصورة أساسية» (١٩٧٩، ص ١٥ ـ ١٦). وهو يقترح أن يستبدل بمصطلح «البدائي» مصطلح «من دون كتابة [أمي]». لكن مصطلح «من دون كتابة [أمي]» لا يزال تقييما سلبيا، يوحي بتحيز كتابي. أما الدراسة الراهنة فتقترح استخدام مصطلح أقل إثارة للضغن والخصام، وأكثر إيجابية، أعني مصطلح «الشفاهي». وفي هذه الحالة سوف تتغير جملة ليفي شتراوس التي يشيع اقتباسها (١٩٦٦، ص ٢٤٥)، أقصد قوله: «العقل الوحشي يميل إلى النظرة الكلية»، إلى: «العقل الشفاهي يميل إلى النظرة الكلية».

إن الشفاهية ليست مثالا يحتذى، ولم تكن كذلك قط. ولا يعني تناولها تناولا أن تنتصر لها بوصفها حالة ثابتة لأي ثقافة. فالكتابية تفتح أمام الكلمة

* انظر حول هذا الموضوع كتاب البدائية، الذي حرره أشلي مونتاغيو وترجمه محمد عصفور لسلسلة عالم المعرفة. (المراجع).

وأمام الوجود الإنساني إمكانات لا يمكن تخيلها من دون الكتابة. واليوم تقدر الثقافات الشفاهية تقاليدها وتأسى على فقدان هذه التقاليد، ولكني لم أصادف ولم أسمع قط بثقافة شفاهية لا تريد أن تتحول إلى الكتابية في أسرع وقت ممكن. (وبالطبع يقاوم بعض الأشخاص الكتابية، ولكنهم سرعان ما يتلاشى أثرهم). ومع ذلك فالشفاهية ليست محل تحقير؛ إذ يمكنها أن تنتج إبداعات تفوق متناول الكتابيين، كالأوديسة مثلا. كذلك لا يمكن التخلص مطلقا من الشفاهية؛ فقراءة نص ما تعطيه صورة شفاهية؛ وكلا الشفاهية ونمو الكتابية من داخل الشفاهية ضروري لتطور الوعي.

وقولنا إن تغييرات عظيمة كثيرة في النفس الإنسانية وفي الثقافة تتصل بالانتقال من الشفاهية إلى الكتابة لا يعني أن نجعل الكتابة (أو تابعتها الطباعة أو كلتيهما معا) السبب الأوحد لكل التغييرات؛ فالصلة بين الأمرين ليست مسألة اختزالية بل علائقية. ذلك أن التحول من الشفاهية إلى الكتابة يرتبط ارتباطا داخليا حميميا بتطورات نفسية واجتماعية أكثر مما قد لاحظنا حتى الآن. والتطورات في إنتاج الطعام، والتجارة، والتنظيم السياسي، والمؤسسات الدينية، والمهارات التكنولوجية، والممارسات التعليمية، وفي نواح أخرى من الحياة الإنسانية، كلها تسهم بأدوارها الخاصة المتميزة في هذا التحول. وقد تأثرت هذه التطورات في معظمها بالتحول من الشفاهية إلى الكتابية وما تلاها، بقدر ما أثر كثير منها بدوره في هذا التحول، والأرجح أن كلا منها قد تأثر على حدة بهذا التحول، وغالبا ما كان هذا التأثر بدرجة عميقة للغاية.

«وسائل الإعلام» في مقابل التواصل الإنساني

لقد تجنب هذا الكتاب في تناوله لعملية تحويل الكلمة إلى تكنولوجيا،

استخدام مصطلح وسائل الإعلام media قدر الإمكان (وهو مصطلح أخذت صيغته المفـردة، medium، «وسيلة» تفلت منا أكثـر وأكثر). والسبب هو أن هـذا المصطلح يمكن أن يعطي انطباعـا زائفـا عن طبيعة التـواصل اللفظي، وعن أنـواع أخـرى من التـواصـل الإنسـاني كـذلك. فـالتفكير في «وسيط» للتواصل أو في «وسائل لـلإعلام» يوحي بأن التواصل أنبوب مبـاشر لوحدات من مـواد اسمهـا «معلـومـات» من مكـان إلى آخر. وعنـدئذ يكـون عقلي أنـا صندوقـا؛ فآخذ وحدة من «المعلـومات» إلى خارج الصنـدوق، وأعطي شفرة للوحدة (بمعنى أن أجعلها تناسب حجـم الأنبوب الذي سوف تذهب عبره، وشكله)، وأضعها في نهاية طرف من الأنبـوب (الذي هو الوسيط، أي الشيء القـائم في الوسـط بين شيئين آخرين). وتتقـدم «المعلـومـات» في أحد طـرفي الأنبوب إلى الطـرف الآخر، حيث يفك أحدهـم شفرتها (أي يستعيـد حجمها وشكلهـا الصحيحين)، ويضعها في وعـائه الخاص الـذي يشبه الصنـدوق، والمسمى عقلا، ومن الواضح أن هذا النموذج لـه علاقة بالتواصل الإنساني، لكن الأمر يتكشف، من خـلال النظر الفاحص، عن عـلاقة واهية للغـاية، حيث يشوّه هـذا النموذج فعل التواصـل بحيث يكاد يطمسه. ومن هنـا جاء العنوان المعـوج لكتاب مكلوهـان: الوسيلـة هي [التدليك] The Medium is the {Massage} (وليس «الرسالة» Message على وجه الدقة).

وأكثر ما يختلـف فيه بشكل أساسي التواصل الإنسـاني، لفظيا كان أو غير لفظي، عن نمـوذج «الوســيلة» هو أن هـذا النموذج يتطلب تغـذية مـرتدة feedback متوقعـة لكي يحدث في المقام الأول. وفي نمـوذج الوسيلـة، تتحرك الـرسالـة من مـوقع المرسل إلى مـوقع المرسل إليـه. أما في التـواصل الإنسـاني الحقيقي، فليس على المرسل أن يكون في موقعـه فحسب، بل كذلك في موقع المرسل إليه قبل أن يتمكن من إرسال أي شيء.

ولكي تتكلم، عليك أن تخاطب آخـر أو آخرين؛ فـالناس وهم في كـامل قواهم العقلية لا يضلون في الغابـة وهم يتحدثون إلى لا أحد بشكل عشوائي. وعليك حتى حين تتكلم مع نفسك أن تتظاهر بأنك اثنان. والسبب هو أن ما أقوله يعتمد على ما أشعـر به من حقيقة أو وهم من حولي، بمعنى مايمكن أن أتوقعه من استجـابات ممكنة. ومن ثم فإنني أتجنب إرسال الرسـالة نفسها إلى راشد وإلى طفل صغير. ولكي أتكلم، عليّ أن أكون بصورة ما في تواصل فعلي مع العقل الذي أنا بصدد مخاطبته قبـل أن أبدأ الكلام؛ فربما أمكنني أن أكون على صلـة بمحاوري من خـلال عـلاقات سـابقـة، أو بتبادل للنظـرات، أو بتفاهم مـع شخص ثالث قـد قدمني إلى محاوري، أو بأي من الطـرق الأخرى التي لا حصر لها. (فالكلمات تتعدى مجرد كونها أوصافا لموقف لفظي). وعليّ أن أشعـر بشيء في العقل الآخـر الذي يمكـن أن يتصل به قـولي. والاتصـال الإنسـاني لا يكون أبـدا ذا اتجاه واحد. ولا يستـدعي هذا الاتصـال استجابـة فحسب، ولكنه يصاغ دائما في شكله الخاص ومضمونـه من خلال الاستجابة المتوقعة.

وهـذا لا يعني أنني متأكـد من الكيفية التي سـوف يستجيب بها الآخـر لما أقول، ولكن عليّ أن أكون قادرا على أن أحدس المدى الممكن من الاستجابات ولـو بطريقـة مبهمة على الأقل. عليّ أن أكـون بطريقـة ما داخل ذهن الآخـر مقـدما، لكي أدخل بـرسـالتي إلى ذهنـه، ويجب على الآخر أن يكـون داخل ذهني. ولصيـاغـة أي شيء يجب أن يكون لـدي شخص آخـر أو أشخـاص آخـــرون «في ذهني» من قبل. وهـــذه هي المفـــارقـــة التي تكتنف التـــواصل الإنساني. فالتواصل مسألة ذاتيـة داخلية؛ أما وسائل الإعلام فليست هكذا. وليس ثمـة نمـوذج صحيح في العـالم المادي لعملية الـوعي هـذه، التي هي إنسانية على نحو متميز، والتي تومىء إلى مقدرة الكائنات البشرية على تكوين

مجتمعات حقيقية حيث تكـون المشاركة بين الشخص والآخر مشـاركة داخلية وذاتية معا .

وتكشف الرغبـة في العيش مع نموذج «وسائل الإعلام» للتـواصل عن أثر الكتـابيـة فينا ، فـالثقـافـات الكتـابيـة أولا تنظر إلى الكـلام بـاعتبـاره ألصق بالمعلومـات على غير مايحدث في الثقافات الشفاهيـة ، حيث الكلام أقرب إلى الأداء في توجهـه أي أنه أقرب إلى أن يكـون طريقـة في تأثير شخص على آخر. ثانيا ، يظهر النـص المكتوب لأول وهلة كما لو كان شارعـا تسير فيه المعلومات بـاتجاه واحد . ذلك أنـه ليس ثمة متلق حقيقي (قـارىء ، سامع) حـاضر في اللحظـة التي يخرج فيهـا النص إلى الـوجـود . ولكن يجب في الكـلام ، كما في الكتـابـة ، أن يكون ثمـة متلق حـاضر، وإلا فلن يتم إنتـاج النص . وهكـذا يستحضر الكاتب ، وهو المعزول عن الأشخاص الحقيقيين ، شخصا خياليا أو أشخاصا خياليين . وجمهـور الكاتب يكون دائما من صنع الخيال»[٢٨] (أونـج ١٩٧٧ ، ص ٥٤ ـ ٨١) . والمتلقي الحقيقي بالنسبة للكاتب يكون عادة غائبا (ولو كان المتلقي حاضرا عرضا ، فإن تدوين الـرسالة نفسها يستمر كما لو كان الشخص غائبـا ـ وإلا فلم الكتابـة؟) . وما يجعل الكتابة صعبـة إلى هذا الحد هو عمليـة تخييل القراء هذه . وعمليـة الكتابـة معقدة ومشحونـة بالكثير من المحاذير. وعليّ أن أعـرف التقليد ـ أو التناص ، إذا أردت ـــ الذي أعمل فيه ، وذلك لكي يمكنني أن أبدع للقراء الحقيقيين أدوارا خيالية يكونون قادرين على القيام بها وراغبين في ذلك . وليـس من السهل أن تدخل في أذهـان أشخاص غائبين لن تعرف معظمهم أبـدا . ولكن ذلك ليس محالا إذا كان التقليد الأدبي الذي يوجدون فيه مألوفا لك ولهم . وإنني لآمل أن أكون قد نجحت على نحو مـا في القبض على التقليـد بصـورة تكفي لأن أدخل في أذهـان قـراء هـذا الكتاب .

التحول إلى الداخل : الوعي والنص

لقد ظل الشعور بأن الوعي الإنساني يتطور، ويتنامى منذ زمن هيجل على الأقل. وعلى الرغم من أن الكينونة الإنسانية تعني أن يكون المرء شخصا ويكون ــ من ثم ـ فريدا غير قابل للاستنساخ، فقد أوضح النمو في المعرفة التاريخية أن الطريقة التي يشعر بها الشخص بنفسه في الكون قد تطورت بأسلوب نمطي عبر العصور. وقد أخذت الدراسات الحديثة عن التحول من الشفاهية إلى الكتابية وتوابع الكتابية، أي الطباعة والتنسيق الإلكتروني للتعبير اللفظي، توضح على نحو متزايد بعض السبل التي اعتمد فيها هذا التطور على الكتابة.

ويتميز تطور الوعي خلال التاريخ الإنساني بنمو الاهتمام القادر على التعبيرعن نفسه بدخيلة الفرد باعتباره كينونة بعيدة عن البنيات الجماعية ـ دون أن يكون منفصلا عنها بالضرورة ــ تلك البنيات التي لابد أنها تحيط بكل شخص لزوما. ويتساوى الوعي بالذات في امتداده زمانا ومكانا مع الإنسانية: فكل من يستطيع أن يقول «أنا» لديه إحساس بالذات. لكن التأملية والقدرة على الإفصاح عن مكنون الذات تحتاجان الى وقت للنمو. وتكشف التطورات ذات المدى القصير عن هذا النمو؛ فالأزمات في مسرحيات يوربيديس[٢٩] ليست ناتجة عن التوقعات الاجتماعية، بقدر ماهي ناتجة عن أزمات الضمير الداخلي، وذلك بالمقارنة بالأزمات في المسرحيات التراجيدية لأيسخولوس الذي سبقه في الزمن[٣٠] أما التطورات ذات المدى الطويل فتكشف عن نمو مشابه في الاهتمام الفلسفي الواضح بالنفس ـ ذلك الاهتمام الذي أصبح قابلا للملاحظة عند كانت، ومركزيا عند فيخته، وبارزا عند كيركجارد، وسائدا عند أصحاب الفلسفات الوجودية وفلسفات الشخصية في القرن العشرين. وقد أورد إرك كاهلر في كتابه التحول إلى

الـداخل في القصـة (١٩٧٣) تفصيلا الطـريقـة التي أصبحت بها القصـة في الغرب تـزداد انشغالا بـالأزمات الشخصية الـداخلية وقـدرة على التعبير عنها وتتحرك مـراحل الوعي الموصوفة في إطـار يونجي على يد إرك نويمان في كتـابه أصـول الوعي وتـاريخه (١٩٥٤) نحو دخيلـة الإنسـان، وتتميز بأنها دخيلـة شاعرة بذاتها، قادرة على الإفصاح عن نفسها، وشخصية إلى حد بعيد.

أما مـراحل الوعي المستـوعَبة داخليا بـدرجة عـالية، وهي المراحل التي لا يكون فيهـا الفرد غارقـا دون وعي منه في البنيـات الجماعية، فهي المراحل التي يبـدو أن الـوعي لم يكن ليصل إليهـا أبـدا من دون الكتـابـة. فـالتفـاعل بين الشفاهية التي تـولد فيها كل الكائنـات الإنسانية وتكنولوجيـا الكتابة التي لا يولد أحـد فيها يلمس أعماق النفس الإنسانية. والكلمة الشفـاهية هي أول ما يضيء الوعي بلغة واضحة، وهي التي تقسم ابتداء الجملة إلى المبتدأ والخبر ثم تربط بينهما، وهي التي تشد الكائنات الإنسـانية أحدها إلى الآخر في المجتمع سواء أنظـرنا إلى الموضوع من ناحيـة تطور الفرد أو تطور السـلالات. قد تخلق الكتـابـة الانقسام والاغتراب، لكنهـا تأتي أيضـا بـوحـدة عليا. فهي تـركـز الإحساس بالنفس، وتعـــزز مزيدا من التفاعل بين الأشخـاص. إن الكتابة تزيد من حدة الوعي.

يمتد تفاعل الشفاهية والكتابية إلى أقصى المطامح والاهتمامات الإنسانية. ولكل التقـاليد الـدينية للنـوع الإنساني أصـولها البعيدة في الماضي الشفـاهي؛ ويظهر أنها جميعا أفادت إفادة عظيمـة من الكلمة المنطوقة. ومع ذلك فقد تم استيعاب أديان العالم الرئيسة عن طـريق إيجاد النصوص الدينية كذلك: مثل كتب الفيدا، والكتـاب المقدس، والقرآن الكـريم، ويتصف قطبا الشفـاهية والكتابية في التعاليم المسيحيةبأنهما منفصلان انفصالا حادا على نحو خاص، ومن المحتمل أن يكـونا أكثـر حدة فيهـا منهما في أي تقليد ديني آخـر، حتى

التقليـد العبري نفســه . فـالشخص الثـاني من أشخـاص الـذات الإلهيـة الواحدة، وهو الشخص الذي يفدي البشرية من الخطيئة في التعاليم المسيحية لا يعـرف بوصفـه الابن فحسب، بل كـذلك بـوصفـه كلمـة الله . وفي هـذه التعاليم، ينطق اللـه الأب أو يتكلم كلمته، ابنه، ولا يـدوّنه كتابـة . ويتكون شخص الابن نفسه على أنـه هو كلمة الأب . ولكن التعاليم المسيحيـة لا تزال تقدم كـذلك في صميمهـا كلمة اللـه المكتوبـة، أي الكتاب المقـدس، الذي يكمن خلف مؤلفيه من البشر، الله مُؤَلِّفاً على نحو لا تملكه أية كتابة أخرى* فبأي طريقة يرتبط معنيا «كلمة» الله أحـدهما بالآخر وبالكائنات الإنسانية في التـاريخ؟ لقد صـار هـذا السؤال مـوضع النظـر اليـوم أكثر منه في أي وقت مضى .

وكـذلك الأمـر مع أسئلـة أخرى لا حصر لها، تـرتبط بما نعـرفـه الآن عن الشفاهية والكتابية . وتندمج ديناميـات هذه الثنائية في التطور الحديث للوعي نحو داخلية أشد وانفتاح أكبر على السواء .



* لا يستطيع القارىء المسلم أن يغفـر للمؤلف جهله بـأن أساس وجود القـرآن الكريم بوصفـه نصا مكتوبا أنه من وجهة نظر المسلمين نص إلهي خالص (المراجع) .

هوامش الفصل الأول

(١) ولد فردينان دي سوسير في جنيف في ٢٦ من نوفمبر عام ١٨٥٧ من أسرة مشهورة بالعلم والأدب. درس في جامعات جنيف وليبزج وبرلين، وحصل على درجة الدكتوراه من ليبزج عام ١٨٨٠. عمل مدرسا في مدرسة الدراسات العليا في باريس بين ١٨٨١ و١٨٩١. ثم عمل أستاذا للغات الهندية الأوروبية والسنسكريتية في أعوام ١٩٠٣ - ١٩١٣، وأصبح أستاذا لعلم اللغة العام في ١٩٠٧ في جامعة جنيف وبقي في هذا المنصب حتى وفاته عام ١٩١٣. أشهر كتبه وأهمها كتاب «محاضرات في علم اللغة العام»، جمعها اثنان من طلابه، ونشر عام ١٩١٦ لأول مرة بالفرنسية. وترجم إلى الإنجليزية وغيرها. وللكتاب أكثر من ترجمة عربية.

وإشارة أوبج هنا إلى الفصل السادس «الصورة الكتابية للغة» (ص ٤٢ - ٥٠ من ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية للصحافة والنشر بغداد ١٩٨٥. والعبارة المشار إليها تأتي في السياق التالي: «فالكتابة ـ مع أنها لا تمت بصلة إلى النظام الداخلي للغة ـ تستخدم كثيراً لتمثل اللغة أو التعبير عنها. إذن لا يمكن إهمال الكتابة، بل يجب أن نلم بفوائدها وعيوبها ومخاطرها» (الترجمة العربية، عزيز، ١٩٨٥، ص ٤٢). ولعلنا نرى من هذا السياق قوة وعي سوسير بالانفصال الأساسي بين الكتابة واللغة المنطوقة. وهو عندما يقر بعدم إمكاننا إهمال الكتابة لا يراها من «مكملات الكلام الشفاهي» على نحو ما تذهب عبارة أونج هذه. وسوسير - في فصله المذكور - «يصف» تأثير الكتابة وأنظمتها والأسباب التي تؤدي إلى عدم الانسجام بين الكتابة واللفظ وعواقب عدم الانسجام بين الكتابة واللفظ. وهو في كل هذه النقاط يؤكد بعبارات قوية أن «عدم وجود الكتابة، لا يعرض، في أية حال من الأحوال، صياغة اللغة لخطر ما (عزيز، ١٩٨٥، ص ٤٣)، بل هو يرى أن «اللغة . . . لها تقليد شفهي ثابت محدد مستقل عن الكتابة. ولكن تأثير الكتابة يحجب عنا رؤية ذلك» (ص٤٣). وانظر صفحة ٤٨ حيث يكرر المعنى نفسه كذلك صفحة ٤٩. وهو يشير أخيراً إلى طغيان الكتابة ونتائجه حيث تؤثر في اللغة وتحورها. ولكن سوسير يعتبر هذه التحويرات من قبيل الأخطاء المرضية (انظر ص ٥٠). وهو ينهي فصله الشائق هذا بقوله: «إن هذا التشويه الصوتي (الناتج عن تأثير استخدام الكتابة) هو جزء من اللغة ولكنه لا ينبع من الوظيفة الطبيعية لها. فهو ينبع من تأثير خارجي. وعلى علم اللغة أن يضعه في محل خاص به للملاحظة: شأنه في ذلك شأن الحيوان الغريب» (ص٥٠). انظر كذلك «رولون س ولز، علم اللغة الحديث، الأسس الأولى - دي سوسير وعلم اللغة. ترجمة يوئيل يوسف عزيز، الموسوعة الصغيرة (٢٤٢) بغداد ١٩٨٦. وانظر كذلك: عبدالرحمن أيوب، ملاحظات حول دروس في علم اللغة لفردينانـد دي سوسير، في «سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد (مشرفان). أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار الياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦ ص ٦٧ - ٧٢. وانظر للكاتب نفسه

المرجع نفسه ترجمة لبعض فصول من دروس في علم اللغة، فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣)، ص ١٤٤ - ١٦٥.

وتجدر الإشارة هنا إلى تمييز ابن خلدون الكلام المنطوق والكتابة في المقدمة (تحقيق علي عبدالواحد وافي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الثالثة، ثلاثة أجزاء، القاهرة ١٩٧٩). في إطار نظريته عن العمران البشري، في «فصل في أن الخط والكتابة من عداد الصنائع الإنسانية» (ج. ٢ ص ٩٦١ - ٩٧٦)، وفصل في أن الصنائع تكسب صاحبها عقلا وخصوصا الكتابة والحساب» (ج. ٢ص ٩٨٣ - ٩٨٤) وابن خلدون يعرف الكتابة بأنها «من خواص الإنسان التي يميز بها عن الحيوان (ص٩٦١)، ولما كان ابن خلدون يرى في أكثر من مكان من المقدمة «أن السمع أبو الملكات اللسانية» (انظر مثلا ج. ٣ص ١٢٦٥) على نحو مايشير دي سوسير إلى أولية الكلام الشفاهي، فهو (ابن خلدون) يعطي الكتابة الرتبة الثانية في الدلالة اللغوية «وبيانه أن في الكتابة انتقالا من الحروف الخطية إلى الكلمات اللفظية في الخيال، ومن الكلمات اللفظية في الخيال إلى المعاني التي في النفس، فهو ينتقل أبداً من دليل إلى دليل، مادام ملتبساً بالكتابة وتتعود النفس ذلك دائما. فيحصل لها ملكة الانتقال من الأدلة إلى المدلولات، وهو معنى النظر العقلي الذي يكتسب به العلوم المجهولة، فيكسب بذلك ملكة من التعقل تكون زيادة عقل. ويحصل به مزيد فطنة وكيس في الأمور لما تعود من ذلك الانتقال. (ص٩٨٤) وهو - في «فصل في أن العجمة إذا سبقت إلى اللسان قصرت بصاحبها في تحصيل العلوم عن أهل اللسان العربي» يعطي الكتابة دوراً مهما في الحضارة البشرية عندما تستقر في وعي الجماعة بوصفها مستقلة عن الكلام المنطوق بدلالتها الخاصة «على الألفاظ المقولة. وما لم تعرف تلك الدلالة تعذرت معرفة العبارة، وإن عرفت بملكة قاصرة كانت معرفتها أيضاً قاصرة، ويزداد على الناظر والمتعلم بذلك حجاب آخر بينه وبين مطلوبه من تحصيل ملكات العلوم أعوص من الحجاب الأول. (يعني امتلاك ناصية اللغة نطقا). . وهذا شأن المعاني مع الألفاظ والخط بالنسبة إلى كل لغة» (ج ٣ص ١٢٦١). فابن خلدون كأنه يناظر دي سوسير ومعاصريه كاشفا عن بعد نظر إلى مسألة دخول الكتابة واستقرارها في وعي الجماعة وأثرها وخطورتها. بل إننا لنستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك لنرى تقدم ابن خلدون خطوة عن دي سوسير ومعاصريه، حيث لا يتحفظ ابن خلدون مثلهم تجاه الكتابة، بل يعطيها ما تستحقه من أهمية جوهرية في الحضارة الإنسانية. انظر كذلك: ساطع الحصري، دراسات عن مقدمة ابن خلدون، (؟) ١٩٦٧، الطبعة الثالثة، ص ٥٠٩ - ٥٢٢ وبخاصة ص ٥٢٢ وانظر كذلك: ميشال زكريا، الملكة اللسانية في مقدمة ابن خلدون، دراسة ألسنية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٦.

(٢) «علم وظائف الأصوات» ترجمة لـ phonologie, phonemics بالفرنسية في مقابل «علم الأصوات» ترجمة لـ phonetics وهو العلم الذي يراد به دراسة الأصوات من حيث كونها أحداثا منطوقة بالفعل ولها تأثير سمعي معين دون نظر إلى قيم هذه الأصوات أو معانيها في لغة بعينها. انظر حول هذا الموضوع: كمال محمد بشر، علم اللغة العام - الأصوات، دار المعارف بمصر، ط. ٤، القاهرة ١٩٧٥، الفصل الثاني «بين الفوناتيك والفونولوجيا» ص ٢٨-٦٠.

(٣) لهذا المؤلف كتابات كثيرة نظرية وتطبيقية حول هذا الموضوع. ولعل آخرها هو كتابه «الحد

الفاصل* بين المكتـوب والشفاهي» The interface between the written and the oral، مطبعـة جامعة كمبردج ١٩٨٧ وفيه فصل عن «تأثير الكتابة الإسلامية على الثقافات الشفاهية» ص ١٢٥ - ١٣٨ .

(٤) الملايالم Malayalam : لغات في جنوب غرب الهد، تنتمي إلى العائلة الدرافيدية dravid-ian وتقترب من لغة التاميل وهذه تستخدم في كرالا Kerala، وهي ولاية في جنوب عرب الهند تطل على بحر العرب. وتأسست الولاية في ١٩٥٦ .

(٥) التوي Twi : لغة جنوب غانا وهي إحدى اللهجتين الرئيسيتين في أكن Akan التي تشمل غانا وساحل العـاج. كان اسم التوي سابقا اشانتي واللهجـة الأخرى هي فانتي Fanti : وهـاتـان اللهجتان تنتميان إلى فرع الكوا Kwa من العائلة النيجيرية - الكونغوية

(٦) الصينية الماندرية Manarin or Mandarin Chinese : اللغة الرسمية للصين منذ ١٩١٧، وهي تمثل تـركيبـة اللغـة التي يتكلمهـا حـوالي ثلثي الصينيين، وتـدرس في المدارس في كل أنحـاء الصين.

(٧) الشـوشونيـة Shoshone or Shoshoni : لغة تنتمي إلى العـائلة الأتـو - أزتكية Uto - Az-tecan . هي لغة سكان حنوب غرب الولايات المتحدة من الهنود الأمريكيين الشماليين.

(٨) ليفـي Livy، اسمه اللاتينـي تيتوس ليفيوس Titus Livius ٥٩ ق م - ١٧م مـؤرخ روماني مشهور بتاريخه عن روما في ١٤٢ كتاباً لم يبق منها إلا ٣٥ فقط.

(٩) دانتي أليجيري ١٢٦٥ - ١٣٢١، شـاعـر إيطالي معـروف بـالكـوميديـا الإلهيـة (١٣٠٩؟ ١٣٢٠؟)، وهي وصف رمـزي لرحلتـه عبر الجحيم، المطهر، الجنـة، يرشـده فيها فـرجيل ومحبوبتـه المثالية بياتريس. من أعمال دانتي الأخرى الحياة الحديدة La Vita Nuova (١٢٩٢؟) التي يتغنى فيها بحبه لبياتريس.

(١٠) السو Sioux (مفرد وجمع) أعضاء جماعة من شعوب هنود أمريكا الشمالية تمتد سابقا فوق منطقـة واسعـة من السهول مـن بحيرة ميشجان إلى جبـال روكي. وينسب إلى لغتهم بكلمـة سـوين Siouan .

(١١) المانـدا Manda (مفرد وجمع) مجموعـة من اللغات الإفريقية، فرع من العـائلة النيجيرية الكونغوية المتكلمة أساساً في مالي، وغينيا، وسيراليون.

(١٢) لعل كلمـة «أدب» في اللغـة العـربية أقـرب من الإنجليـزيـة من حيث اقترابها من العـالم الشفاهي، فهي تعني «الذي يتأدب به الأديب من الناس، سمي أدبا لأنه يأدب الناس إلى المحامد، وينهاهم عن المقـابح. وأصل الأدب الدعـاء. . والأدب : الظرف وحسن التنـاول (اللسان : أدب)

* هذه الكلمة أخـذت تعني هذه الأيام المنطقة التي يتداخـل فيها نظامان ويؤثـر احدهما فيها على الأخر، ولذلك فـان ترجمتها بالحد الفاصل تلغي عامل التداخل والتفاعل، وهو المقصود هنا (المراجع).

ونحن نقـول «الأدب الشعبي» لنعني به أشكـال التعبير الشعبي التي تندرج تحت التعبير الإنجليـزي Oral Litrature ومن الغريب أن «الأدب الشعبي» لقي في بيئتنـا العلمية عنتا وتحفظـا لأننا غالبـا ما تحوفنا من تأثير الاهتمام به في اللغة الفصحى النموذجيـة وهناك أيضا مصطلح كلمة والتي «تقع على قصيـدة بكمالها وخطبة بأسرهـا» (اللسـان: كلم)، هذا المصطلـح يطلق الآن كذلك على «الكلمـة» المكتوبة التي يلقيها الخطيب في مناسبة ما. فالخطيب في هذه الحالة «يقرأ كلمته» - في تناقض ظاهري واضح وبخاصـة إذا قورن بـالتعبير «يقول كلمتـه» الذي يعني. «يقـول رأيه بإيجاز وحسم. فـالعبارة الأولى قـد تعني الإطـالـة والتحليل، وذكر مقـدمـات الموضـوع ونتـائجـه، مما قـد يـؤدي إلى إمـلال السـامعين، في حين أن العبارة الثـانيـة تعني الحكمة والفصـل في الموضوع بشكل يـؤثـر عاطفيـا على السامعين. ويشير رينيه ويلك وأوستن وارن في «نظرية الأدب» إلى صعوبات في تطبيق مصطلح -Lit-erature في الإنجليزية على كل الأدب، ومن هذه الصعوبات عدم انطباق هذا المصطلح على «الأدب الشفاهي». ويـريان أن المصطلح الألماني Worthkunrst، والمصطلح الـروسي Slovesnost بمعنى: «فن الكلمة» لها مـزية فـوق المصطلح الإنجليزي. انظـر: نظرية الأدب، نيـويورك ولنـدن، الطبعة الثالثة، ١٩٧٧، ص٢٢.

(١٣) عن الكتابة وعلاقاتها بفكرة الأطـلال؛ انظر: حسن البنا عزالدين. الكلمات والأشياء - التحليل البنيـوي لقصيدة الأطـلال في الشعر الجاهلي، دراسـة نقـدية. دار المنـاهل للطباعـة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان ١٩٨٩، ص ١٢٤ - ١٣٥ بخاصة. ومن الجدير بالذكر أن الشعر الجاهلي - وقصيدة الأطلال بخاصة - يحفل بتشبيه البقايا (أو الأطلال) بالكتابة، قال لبيد:

وَجَلا السُّيولُ عن الطُّلول كأنَّها

زُبُـرٌ تُجِـدُّ مُتُونَها أقلامُهـا

(١٤) لم نترجـم "Preliterat" بـ «أُميّ»، أي الـذي لا يعرف قراءة أو كتابـة، لأن المقصود هنا إبراز المفارقة التي تنطوي عليها الكلمة الإنجليزية حيث تستخدم سابقة "-pre"، التي تعني «قبل» أمام كلمة «كتابي» في وصف الأمي، فالوصف هنـا منطلق من وجهة نظر متأخرة - أي من وجهة نظر الكتابيين - وليس مـوضوعاً في سياقه التـاريخي. والحقيقة أن الكلمة العربيـة «أمي» يمكن أن تطرح المفارقة نفسهـا. وذلك لأن لها معنى آخر غير هذا المعنى المألوف - أي الجهل بالقراءة والكتـابة - هو العربي الذي لم يكن له كتاب، أي كتـاب مقدس قبل الإسلام مثل التوراة والإنجيل. ولكننا نستطيع أن نشير إلى حقيقـة أن الشعراء الجاهليين والمسلمين حتى زمن ذي الـرمـة لم يكونـوا يكتبـون أو كانـوا يشعرون بالعار إذا عـرف عنهم ذلك، برغم تأكد «معرفتهم» بالكتـابة بوصفها نشاطاً إنسـانيـاً «مابعد الشفاهي» - إذا صح المصطلح. وهذه حالة فريدة عالجناها في مقام آخر، انظر: عزالدين، الكلمات والأشياء، المذكـور في الهامش السابق. وانظر الفصـل الشـائق عن «أمية الجاهليين» الذي كتبـه جواد علي الموضوع في المفصل في تـاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم ببيروت، ومكتبة النهضـة ببغداد، الطبعة الثانية، مارس ١٩٧٨، ح٨، ص ٩١ -١٤٣، وإذا شئت انظـر كذلك الفصول الثلاثة التي تليه عن «الخط العـربي»، ص١٤٤ - ٢٠١، و«المسند ومشتقـاته»، ص ٢٠٢ - ٢٤٧، و«الكتـابة

والتدوين» ، ص ٢٤٨ - ٢٩٠ . وانظـر أخيرا كلـود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، شوكن بوكس. نيويـورك (١٩٧٩)، مطبعـة جامعـة تـورنتـو ١٩٧٨، ص ١٥، حيث يخطّىء وصف «البدائيين» ويفضل وصفهم بأنهم «بدون كتابة» - وانظر ترجمة عربية لهذا الكتاب لشاكر عبدالحميد، بغداد، الطبعة الأولى ١٩٨٦، ص ٣٥ ومابعدها.

(١٥) لعل من المفيـد أن نعـرض هنا بـاختصـار لأصل مصطلح «النص» في العـربيـة وعلاقتـه بالنسج؛ فلا يعدو الأمر أن يكون موازيا كذلك للحالـة اليونانية - الأوروبية، بالإضافة إلى أننا ترجمنا المصطلح لا شك من الإنجليزية أو اعتمـدناالترجمة بناء على ما في اللغة العـربية من تناسب في المعنى والخلفية التاريخية للموضوع. «وأصل النص في العـربية أقصى الشيء وغايته ثم سمي به ضرب من السير سريع». . والنص الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنـص التوقيف، والنص التعيين على شيء ما، ونص الأمر شدته، . . . (اللسـان. نصص)، ونصص الرجل غريمه إذا استقصى عليه. وفي حديث هرقل: يَنُصُّهمُ، أي يستخرج رأيهم ويظهـره، ومنه قول الفقهاء: نص القـرآن، ونص السنة، أي ما دل ظاهر لفظها عليه من الأحكام. (اللسان: نصص). ولعل في معنى «النص» في العربية من ثبات وإسناد وتوقيف وتعيين تأييدا أكثر وضوحاً لـرأي المؤلف أونج من حيث موازاة المصطلح بالكتابة عند إطلاقه على أداء أو شكل من أشكال التعبير الشفاهي مـن قبل الشخص الكتابي. فالنص في التقاليد الكتابية نص ثابت في مواجهة النص المتحرك في التقاليد الشفاهية. ولكننا إذا ذهبنا إلى النسج لوجدنا أن الشقـة تضيق بين النص والنسج في العـربية لتقترب إلى المعنى المشترك بينهما في اليـونـانية ولاقتربنـا أكثر من منطقة الكلام الشعر. فـ«النسج: ضم الشيء إلى الشيء، هذا هو الأصل» - على حد تعبير ابن منظور (اللسـان: نسج). ومادة النسج تترامى إلى أفق الطبيعة وأفق الجهـد البشري على السواء؛ فالريح تنسج الماء أي تضربه فتنتسج فيه طرائق، والريح كذلك تنسج الورق والهشيم أي تجمع بعضه إلى بعض. هذان المعنيان يستشهد عليهما ابن منظور بأبيـات لزهير وحميد بن ثور. «والنسج معروف، ونسج الحائك الثوب ينسجه وينسجه نسجاً، من ذلك لأنـه ضم السَّدى إلى اللُّحمة، وهو النساج، وحرفته النساجة، . . . ، وقالوا في الرجل المحمـود: هو نسيج وحده، ومعناه أن الثوب إذا كان كريما لم ينسج على منـوالـه غيره لـدقتـه، وإذا لم يكن كـريما نفيسـاً دقيقـا عمل على منوالـه سـدى عـدة أثواب. . . . ونسج الكـذاب الزور: لفقه. ونسج الشـاعر الشعـر: نظمه. والشاعـر ينسج الشعر، والكذاب ينسج الزور، ونسج الغيث النبات، كله على المثل. (اللسان: نسج). وقد انعكست هذه المعاني الأخيرة التي «على المثل» في نظرة النقـاد العرب القدماء إلى الشعر وعلاقتـه بالكذب أو بالجودة والتفرد. ولعل أوضح مثال يلخص لنا هذه النقطة في هـذا الصدد ماروي عن مهلهل بن ربيعة الذي يقـال إنه سمي مهلهـلا لأنـه هلهل الشعر، أي أرقـه. وقـال الجمحي: «وإنما سمي مهلهلا لهلهلة شعره، كهلهلة الثوب، وهو اضطرابه واختلافه». وقال ابن دريد في الاشتقاق: واشتقاق مهلهل من قولهم ثوب هلهال، إذا كان رقيقا، وذكر الأصمعي «أنه إنما سمي مهلهلا لأنه كان يهلهل الشعر، أي يرققـه ولا يحكمه». وفي اللسـان: «سمي بذلك لـرداءة شعره، وقيل لأنـه أول من أرق الشعر»، وفي الأغاني: «وإنما لقب مهلهلا لطيب شعره ورقته. وكـان أحد من غنى من العرب في شعره». (انظر في هـذه النقـول: ابن قتيبـة، الشعـر والشعـراء، تحقيق وشرح أحمد محمـد شـاكـر، دار المعـارف بمصر ١٩٨٢، ج١ ص٢٩٧ وهـ٣. ولعل هـذه الاختلافات تـؤكد لنا مشروعيـة ربط النسج بمعنى القول

والشعر في التقاليد الشفاهية بخاصة لأنها اختلافات تعكس جدالا نقديا حول الشعر مشتقا من نظرة الشعراء الجاهليين أنفسهم لطبيعة شعرهم. فالشاعر الجاهلي كثيرا مايربط بين شعره واستواء النسات والثوب في الخطوط والألوان على السواء، ويحضرني هذا البيت لشاعر جاهلي هو بشر بن عليق

أعامِلَ ما بالُ الخَنَـا تقذِفُـونهُ

مِنَ الغَوْرِ مُسْدًى بالقوافي ومُلْحَما

والشاعر يهجو قبيلة عاملة والغور: تهامة ومايلي اليمن. مسدى وملحم: من سدى الثوب ولحمته وهو نسجه، أي يهجونه هجاء محكماً (انظر: قصائد جاهلية نادرة، جمع وتحقيق يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢، ص١٨٨ وربما صح أن نختم هذا الهامش بتذكر عبارة الجاحظ الشهيرة «فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير». (الحيوان ٣. ١٢٢)

(١٦) تعني كلمة epos : ١ ـ مجموعة من الشعر ينقل من خلالها تقاليد شعب من الشعوب وبخاصة مجموعة قصائد تهتم بالموضوعات الملحمية المشتركة. و٢ـ مرادف لـ epic ملحمة بالمعنى المشهور والمتضمن الكلام عن البطل في التقاليد الشفاهية الشعبية. وأصل الكلمة في اليونانية تعني: كلام، وكلمة، وقصيدة ملحمية، وأغنية. والجدير بالذكر أن فراي يحتفظ بالفرق بين المعنيين في النص الذي يشير إليه أونج عنه. ولكنه ــ أي فراي ــ لا يشترط أن يكون المعنى الأول مقتصرا على الشعر فقط، بل يكتفي بأن يكون أساس العرض في المعنى الأول لـ epos هو الخطاب الشفاهي، محتفظاً بالمعنى التقليدي لـ epic.



هوامش الفصل الثاني

(١) تنظر هـذه الترجمة لكلمات «الجامعة» إلى إحدى ترجمات التوراة التي اطلعت عليها ولكن ثمة ترجمات أخرى للكلام نفسه وإحداها تمضي على هذا النحو. «بقي أن الجامعة كان حكيماً وأيضا علم الشعب علماً ووزن وبحث وأتقن أمثالا كثيرة. الجامعة طلب أن يجد كلمات مسرة مكتوبة بالاستقامة كلمات حق». (الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في مصر (و) الشرق الأوسط، طبعة العيد المئوي ١٨٨٣ - ١٩٨٣).

(٢) إيرازموس (١٤٦٦؟ - ١٥٢٦) Erasmus, Desiderius واسمه الأصلي Gerhard Gerhards. لاهوتي وفيلسوف هولندي. يعتبر أبرز وجوه الحركة الإنسانية في عصره. قاد حركة النهضة في أوروبا الشمالية. نشر الطبعة اليونانية الأولى من العهد الجديد في ١٥١٦، ومن أعماله الأخرى سلسلة من الحوارات، وهجوم على فلسفة لوثر الدينية (١٥٢٤).

(٣) بطبيعة الحال كانت بداية تدوين كثير من النصوص العربية القديمة الشعرية بخاصة نقلا عن رواة شفاهيين أو أعراب لا يحتفظون بأصول مكتوبة لرواياتهم. وفي بعض الأحيان كان النقل من الكتب والصحف دليل ضعف وشك في المنقول وصاحبه حتى القرن الثالث الهجري. والمتصفح لكتاب مثل الأغاني للأصفهاني في القرن الرابع الهجري يجد كيف تتجاور الرواية الشفاهية والرواية الكتابية - إذا صح التعبير، في نقل الأخبار والأشعار. والتراث العربي ينتظر إعادة النظر فيه من منظور الدراسات الحديثة التي يؤسسها الكتاب الحالي وغيره في المجال نفسه.

(٤) بيسيستراتوس Pisistratus (٦٠٠؟ - ٥٢٧ ق.م) طاغية أثينا، وسع سلطان أثينا فشمل البحر الإيجي وساحل آسيا الصغرى. وقد اشتق اسمه من أصغر أبناء نسطور وأناكسيبيا قام في حوالي سنة ٥٣٥ ق.م. بتكوين لجنة من عدة شعراء يرأسهم أونوماكريتوس لجمع نصوصها على أساس النسخ الأصلية الموجودة وقتذاك وعلى التلاوة الشفوية للمنشدين والرواة. (انظر أمين سلامة، الإلياذة [ترجمة وتقديم]، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، مصر ١٩٨٢، ص ٥٠ مما سماه المترجم «جولة سريعة في ربوع الإليادة).

(٥) جوزيفوس، فلافيوس (٣٧ - ١٠٠؟) اسمه الأصلي جوزيف بن ماتياس، مؤرخ يهودي وجنرال. انظر: سلامة، الإلياذة، ص٨٨.

(٦) جوناثان سويفت (١٦٦٧ - ١٧٤٥) كاتب وشاعر إنجليزي ساخر عميد كاتدرائية سان باتريك بدبلن.

(٧) الموضع هنا في الإليـاذة أشبه بقصة امرأة فرعون وتحريضها زوجها قتل يوسف: «فاختلقت

قصة كـاذبة، وقـالت لزوجها الملك سـرويتوس: «أي بـرويتوس، إمـا أن تموت أنت نفسك، وإما أن تقتل بيليفـرون، لأنه أراد أن يغتصبني قسراً»! فلما قـالت هدا، حنق الملك لسماع حكـايتها. ولكـنه تأنى في قتله، إذ كانت روحه لا تجرؤ على فعل ذلك، فبعث به إلى لـوكيا يحمل ألوحا مشؤومة، بحث الملك في لوح مطوي منهـا علامات كثيرة تتضمن الموت، وأمره بأن يطلع عليهـا حماه، لكي يقوم هذا بقتله! فذهب في طريقه إلى لوكيا برفقة الآلهة البريئة (ترجمة أمين سلامة، ص ٢٠٣). ويعلق مترجم الإلياذة إلى الإنجليـزية على هـده النقطة بقولـه في الهامش. «هذه هي الإشـارة الوحيـدة لهومروس إلى الكتابة. ولكن شكسبير لم يذكر الطباعة ولو لمرة واحدة انظر الترجمة الإنجليزية لـ W.H D Rouse في سلسلة Mentor Book, The New American Library طبعة ١٩٣٩ ص٧٧هـ١

(٨) انظر: ناصر الدين الأسد، مصـادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف بمصر، الطبعة السادسـة، ١٩٨٢ ص ٢٧٨ - ٣٢٠، حيث يعقد فصلا بعنوان «المشكلة الهومـرية» يتتبع فيه بشيء من التفصيل هذه المدارس التقليـدية التي تناولت المشكلة، وينظـر إلى الموضوع بوصفه مـوازياً لمشكلة الشعر الجاهلي وعلى الرغم من أنه عبر عن موقفـه من الجدل حول هذا الموضوع بقوله إنه (أي الجدل) « - على إغرائه - غير مفضٍ إلى نتيجة. » (ص ٣٠٨)، فإنه تبنى في بحثـه محاولة إثبات كتابة الشعر الجاهلي منـذ الجاهلية حتى عصر التـدوين. وبحث الأسد بحث رائد في الموضـوع بلا شك، ولكنـه لم يكن ــ للأسـف ـ على وعي بعمل ميلمان بـاري. انظـر حـول الموضـوع نفسه: عـزالـدين، الكلمات والأشياء، ص ١١ - ٢٧.

(٩) النينجـا Nyanga قوم من الزنوج من أفريقيا الـوسطى، يعيشون أساساً في مالاوي، تنتمي لغتهم إلى مجموعـة البانتـو من العائلة الكـونغو - نيجيريـة. ولغة النينجا تكـون أساسـا للغة هجين مستخدمة بوصفها لغة اتصال (لأغراض التجارة) في أفريقيا الوسطى.

(١٠) الأيوليـة Aeolic إحدى لهجات اليونانية القـديمة، نسبة إلى الشعب الهلليني الذي استقر في Thessaly و Boeotia واحتل Lesbos وأجزاء من الساحل الإيجي لآسيا الصغرى.

(١١) الأيونيةionic إحدى لهجات اليونانية القديمة، نسبة إلى الشعب الهلليني الذي استقر في أتيكا حوالي ١١٠٠ ق. م واحتل فيما بعد جزر بحر إيجه وساحله الشرقي.

(١٢) الخوسـا Xhosa قوم من الـزنوج من أفريقيا الجنـوبية، يعيشون بصفة أسـاسية في إقليم الكاب من جمهورية جنوب أفريقيا. ولغتهم تنتمي إلى مجموعة البانتو من العائلة الكونغو - نيجيرية: وهي شديدة القرب من لغة السوازي والزولو وتتميز بطقطقات عدة في نظامها الصوتي.

(١٣) الـ episode تعني: ١ - الحوار الفاصل: في المأساة اليونانيـة القديمة: هو الحوار الذي يقع بين نشيدين للجوقة. وقـد كان بمثابة نواة للفصل المسرحي. ٢- الواقعـة. حدث ثانوي في سرد طويل قد يتصل بـه اتصالاً مباشراً، وقد يكـون بمثابة استطراد منه. ٣- الحلقـة: أحد أقسام السرد المسلسل تمثيليا كان أو روائيا.

هوامش الفصل الثالث

(١) القديس أوغسطين Saint Augustine، واحد من آباء الكنيسة المسيحية، أثر تأثيرا عميقا في علم اللاهوت الكاثوليكي والبروتستانتي. أشهر أعماله الاعترافات، وهي سيرة ذاتية روحية ويوم عيده: ٢٨ أغسطس. حاول التوفيق بين الفكر الأفلاطوني والعقيدة النصرانية. كذلك كان أسقف مدينة هيبو ريجيوس Hippo Regis، وتختصر إلى هيبو، بين (٣٩٦ - ٤٣٠)، وهذه المدينة تنتمي إلى Numidia، بلد قديمة في شمال أفريقية، وكانت تقع تقريبا فيما يعرف اليوم بالجزائر. وقد ازدهرت حتى غزاها الفندال في ٤٢٩. وهذه المدينة ملحقة الآن بعنابة بالجزائر.

(٢) الكونا Cuna أو Kuna من ساكني دارين، وهي الجزء الشرقي من برزخ بنما، بين خليج دارين وخليج سان ميجيل على الساحل الباسيفيكي، وهي تقع أساسا في جمهورية بنما، ولكنها تمتد كذلك إلى كولومبيا.

(٣) اللوبا Luba جماعة من الأفارقة الزنوج يعيشون أساساً في إقليم شابا من زائير وتنتمي لغتهم إلى مجموعة البانتو من العائلة النيجر - كونغوية.

(٤) خروسايس Chryseis ابنة خروسيس Chryses كاهن أبولو في خروسي Chryse. قبض عليها أخيل وأعطاها لأجاممنون لتصير له جارية. وحينما جاء أبوها ليفتديها طرده أجاممنون، فأرسل أبولو على الإغريق وبالا. فلم يكن هناك بد من أن يعيدها أجاممنون إلى أبيها دون فدية حتى يسترضي الإله. وقد عوض أجاممنون نفسه بأخذ بريسايس، وهي أسيرة أخرى لأخيل أثناء الحرب الطروادية، ومن ثم بدأ صراع جديد بينهما. وانظر ترجمة أمين سلامة، ص١١١، حيث يورد هذا المقطع بأسلوب الحكاية التقريرية وليس كما هو هذه الترجمة الإنجليزية التي رجع إليها أونج. وبالطبع فإن موضع الشاهد هنا هو هذا الأسلوب البلاغي الخاص.

(٥) زند الخشب: جزء من جذع الشجرة، يزيد طوله على ستة أقدام، معدٌّ للنشر.

(٦) نفاهو Navaho أو Navajo، قوم من الهنود الحمر الأمريكيين الشماليين يسكنون أريزونا، ونيومكسيكو، ويوتا.

(٧) اللازمة: جملة أو أكثر تتكرر في آخر كل جزء من أجزاء الأغنية. (المراجع)

(٨) الترجمة هنا لعبارة "to go berserk". وأصل كلمة "berserk" يعني المحارب الاسكندينافي القديم المعروف بقتاله المسعور.

(٩) الترجمة هنا لعبارة "to run amok". وأصل كلمة amok أو amuck ينتمي إلى المحارب الماليزي بهذه الصفة.

(١٠) السيكلـوبس cyclops في الأسطورة الكلاسيكية، من جنس العمالقة، ذو عين واحدة في الجبهة، قاتله أوديسوس في الأوديسة

(١١) السربـرس cerberus في الأسطورة الإغريقيـة· كلب، عادة ما يمثل بثـلاثة رؤوس، كان يحرس الطريق إلى هادس، مدينة الموت

(١٢) السبعة ضد طيبة Seven Against Thebes، تدور حول إخوة سبعة قامت الحرب بسببهم لسبع سنوات ولكي يصلوا إلى حل تم الاتفـاق على أن يتقاتلوا فرادى. فتقـاتلوا وقتل بعضهم بعضا وبذا تحققـت لعنة صبها عليهـم أبوهم عندمـا طردوه. ولم ينج منهـم إلا أدراستوس انظر عن هذه القصة: أمين سلامـة، معجم الأعلام في الأساطير اليونـانية والرومانية، الطبعـة الثانية ١٩٨٨، ص ٢٢٠ - ٢٢١.

(١٣) أظن أن أونج يعني بـ Three Graces النساء العرايـاي الثلاث The Three Graiae، في قصة بـرسيوس، وكن بنات لوفـوركيس بعين واحدة وسن واحدة ويتبادلنهـا من وقت لآخر حسب الحاجة. وكن كذلك ذوات شعور بيضاء منذ المولد، وقد أخذ منهن برسيوس العين والسن ورفض أن يعيـدهما لهن إلا إذا أرشدنـه إلى الطريق المؤدي إلى الجورجـونيس. وهن مصدر للشـؤم حسبما أخبرني البروفيسير ياروسلاف ستيتكميتش. انظر: أمين سلامـة، معجم الأعلام. . ص١٦٨ وانظر كذلك معجم أكسفورد الكلاسيكي، Graiae.

(١٤) انظر الفصل الأخير حيث يتكلم المؤلف عن ديريدا وروسو بشيء من التفصيل



هوامش الفصل الرابع

(١) دلفي Delphi مدينة يونانية قديمة تقع على المحدرات الجنوبية لجبل برناسوس : وهي أشهر مكان خرجت مه نبوءات أبوللو.

(٢) الخط المينوي Minoan ، نسبة إلى ثقافة العصر البرونزي في كريت منذ حوالي ٢٠٠٠ ق.م الى حوالي ١٠٠٠ق.م

(٣) الخط المسيني Mycenaean، نسبةُ إلى مسيا Mycenae، مدينة إغريقية قديمـة في شـمال شرق على سهل أرحوس، وتمتد الحضارة الإيجية Aegean في هده المدينة بين ١٤٠٠ و١١٠٠ ق.م

(٤) يقصد بـ Linear B نظام قديم للكتابة ، من الواضح أنه تعديل لما يعرف بـ Linear A (وهو خط لم تفك شفرته حتى تاريخه ، وهو خط بين المقطعي والتصويري، تم اكتشافه على ألواح وأوان من الفخار في كريـت ، ويرجع تاريخه أساسـاً إلى القرن ١٥ ق.م). أما الخط Linear B فقـد وجـد على ألواح من الصلصال والأواني الفخارية التي ترجع إلى الألف الثانية قبل الميلاد. ويقـل هذا الخط بوجه عام بوصفه تمثيلا مبكراً لليونان المسينية

(٥) وادي الأُندُس . سبة إلى نهر في جنوب آسيا، ينبع مـن جنوب غرب التبت بالهيمالايا ويسير في اتجاه الشمال الغربي عبر كشمير، ثم عبر بـاكستان إلى بحـر العرب . وكان لهذا النهـر أهمية تـاريخية وبخاصة بالسبـة للحضارة الأندسية (نحو ٣٠٠٠ إلى ١٥٠٠ ق.م. وطول هـدا النهر ٢٩٠٠ كيلو متر).

(٦) الخط الماياني سبة إلى شعب المايا من الهنود الحمر الـذين سكنوا يوكاتان، بليز، وعواتيمالا الشماليـة . كان لهذا الشعب حضـارة تميزت بتفـوقها في العمارة، والفلك، والكـرونولـوجيا، والـرسم والفخاريـات . ولغتهم علم على عـائلة من اللغات الهنـدية الأمـريكية الـوسطى. [أليس الأصح أن ننسب إلى المايا بالمايي؟ (المراجع)]

(٧) الخط الأزتكـــي Aztec : نسبة إلى أحـد شعوب الهنـود الحمر المكسيكيين الـذي أسس إمبراطورية عظمى، تمركزت في وادي المكسيك ، وقد أطاح بها الغازي الإسباني كورتس وأتباعه في سنة ١٥٢٣.

(٨) ميلـووكي Milwaukee : ميناء في جنوب شرق وسكونسن، على بحيرة ميشجان وهي أكبر مدينة في الولاية، تأسست في القرن ١٨ بوصفها مركزا تجارياً، وهي مركز صناعي مهم.

(٩) السيريليـة Cyrillic . نسبة إلى أبجدية مشتقة من الأبجديـة اليونانية، اقترحها القديس

سيريل، لكتابة اللغات السلوفانية وهي تستحدم الآن أساساً في كتابة الروسية، البلغارية، واللهجة الصربية لغة الصربو - كرواتية

(١٠) الملايالامية Malayalam أو Malayalaam : لغة في جنوب غرب الهند، تنتمي إلى العائلة الدرافيدية، وتتصل من قريب بلغة التاميل التي هي اللغة الرسمية في كرالا.

(١١) الفونجرام phonogram : أي رمز مكتوب لصوت، أو مقطع، أو مورفيم، أو كلمة. كذلك تعني الكلمة متوالية من الرموز المكتوبة لها الصوت نفسه في مجموعة من الكلمات المتنوعة، مثل ough في bought، وought، و.brought

(١٢) الخلاصة summa. خلاصة واقية لواحد من رجال اللاهوت، والفلسفة، أو القانون الكنسي، وأحيانا للثلاثة مجتمعة. وكانت الفلسفة التومائية للقديس توماس الأكويني، التي كتبت بين عامي ١٢٥٦ و١٢٧٤، من أشهر هذه الخلاصات.

(١٣) القديس إدوار المعترف S Edward the Confessor (١٠٠٢ ؟ - ١٠٦٦)، ملك إنجلترا (١٠٤٢ - ١٠٦٦)، ابن إيثلرد Ethelred الثاني، مؤسس كنيسة وستمستر التي كانت فيها قبل ديرا.

(١٤) تأخذ هذه الظاهرة شكلا فريدا في الكتابة العربية القديمة حيث يوضع المتن، والشرح، والحاشية، وأحياناً شرح الحاشية في الصفحة الواحدة

(١٥) الأنانية Solipsism . مذهب يرد كل شيء إلى «الأنا»، ويعد وجود كل الموجودات الأخرى وهمياً. (مج)

(١٦) الإبيزودات episodes . يمكن أن نميز معنيين لهذا المصطلح: (١) الواقعة : حدث ثانوي في سرد طويل قد يتصل به اتصالاً مباشراً، وقد يكون بمثابة استطراد منه، و(٢) الحلقة : أي أحد أقسام عمل ما مسلسل إلى حلقات، وربما أطلقنا لفظة «الفصل» على هذا المصطلح كذلك، وهو ما جرى بعض الأدباء المصريين، مثل طه حسين والعقاد، على استخدامه في كتاباتهم الأدبية والصحافية.

(١٧) «الفنقلة هي التعبير الاصطلاحي العربي القديم عن هذه الظاهرة من الجدل الفقهي والكلامي عند علماء المسلمين، وهي لفظة مزجية مشتقة من عبارة: «فإن قال قائل» التي تتصدر إيراد الرأي المعارض المفترض تمهيداً للرد عليه» وهذا الهامش مأخوذ من أحد تعليقات أستاذي الدكتور عز الدين إسماعيل، على النسخة الأولى لترجمة هذا الكتاب

(١٨) كوينتليان Quintilian (٣٥؟ - ٩٦؟م.) : اسمه اللاتيني : -Marcus Fabius Quin tilianus ماركوس فابيوس كوينتليانس، خطيب ومدرس روماني، أنشأ في روما معهدا لتعليم الخطابة.

(١٩) اللغة القطالونية Catalan . لغة إقليم قطالونيا في شمال شرق إسبانيا (وهو إقليم ذو

نزعـة ثقافية انفصـالية قويـة) وهده اللغة قـريبة جـداً من الإسـانية والبروفنسـالية (وهذه قـريبة مں الفرنسية والإيطالية)، وهي حميعا تنتمي إلى المجموعة الروماسية مں العائلة الهندو - أوروبية.

(٢٠) التأكيد هنـا من عـدي بـاءً على اقتراح من الصديق الـدكتور محمد بـريري، نظـراً لأهمية العبارة.

(٢١) الحقبـة التيودريـة: سبة إلى أسرة تيـودر Tudor، التـي حكمـت إىجلترا بين ١٤٨٥ و١٦٠٣، وهي تنتسب إلى الإقطاعي الويلزي، أوين تيودر (ت ١٤٦١)، وملوك السلسلة التيودرية من الملـوك كـانت هنـري السـابع، وهنـري الثـامن، وإدوارد الخامس، ومـاري الأولى، وإليـرابيث الأولى.



هوامش الفصل الخامس

(١) الأتراك الويجور Uıgur أو Uighur : قوم من الجنس المغولي، يسكنون شمال غرب الصين والأجزاء المتاخمة لما كان يعرف بـ «الاتحاد السوفيتي» وتنتمي لغة هؤلاء القوم إلى الفرع التركيك من العائلة الألتية

(٢) مقـــوى التحضير makeready . أي الـورق المقوى المستعمل في التحضير النهـائي للكليشيهـات ونحوهـا، وذلك بـوضع الـورق المقوى تحتهـا لكي تبرز على نحو متساوق لا تفـاوت فيه

(٣) الراموسية Ramism · اسم لمذهب ظهر بفرنسا في القرن السادس عشر نسبة إلى الفيلسوف الإنساني الفرنسي راموس، وهو الصيغة اللاتينية لاسمه الفرنسي بيير دي لاراميه (١٥١٥ - ١٥٧٢)، وهو صاحب الكتاب المشهور «فن الجدل» (١٥٥٥) الذي عارض فيه الالتزام المتزمت بتعاليم أرسطو وبمنـاهج المدرسـيين في تعليم الفلسفة والمنطق وفقـه اللغـة . ويمكن اعتبار هـذا الكتاب أول محاولـة باللغة الفرنسية للتخلص من سيطرة الالتـزام بمحاكاة القدامى، والبدء في تغليب العقل على النقل، ذلك التغليب الذي أدى إلى ظهـور ما سمي بعصر النهضة وقـد تناول أونج الموضوع المشار إليـه هنا في مقالة لـه بعنوان : راموس والتحول إلى العقل الحديث (١٩٥٥)، وله كذلك كتـابان عن راموس، انظر الببليوجرافيا الملحقة .

(٤) يعد الشعـر المجسد concrtete poetry تطوراً حديثا لقصيـدة المدبج أو القصيدة المؤطرة التي يعتقد أن الشعراء الفرس قد استخدموا أسلوبها في القرن الخامس الميلادي، وبعثها بعض شعراء عصر النهضة . وقـد استغل رابليه هـذا الأسلوب عندمـا كتب أغنية على شكل زجـاجة، أهـداها إلى باخـوس، وكتب أبولينير قصيدة طبعهـا بحيث تبدو حروفهـا منسابة تجاه أسفل الصفحـة مثل دموع سائلة . وهدف الشعر المجسـد أن يقدم القصيدة بوصفها هيئة مختلفة . فالمسألة هنا خـاصة بالطباعة التصـويريـة التي تنتج «الشعـر المرئي». فيمكن أن تكون القصيـدة مكتـوبة على الصفحـة، أو على الزجاج، أو الحجر، أو الخشـب أو على مواد أخرى ومنذ الحرب العالمية الثانيـة قام كثير من الشعراء البريطانيين بتجارب بارزة في هذا الشأن، منهم سايمون كاتر، وستيوارت ملز، وإيان هاملتون فينلي، الذي ينظر إليه بوصفه أفضلهم

(٥) فيتروفيوس Vıtruvıus Pol(1)iO، مهندس معماري روماني عمل في سلاح المهندسين خلال حكومـة الثلاثـة الثانيـة (أنطوني، وليبيـدوس، وأكتافيـان، وبدأت في ٤٣ ق . م .) وفي أوائل عهـد أغسطس وقد بنى بازيليكـا (قاعة مستطيلة ذات أعمدة في بناء رومـاني) في فانيوم Fanum، لكـن شهرته تعتمد أساساً على رسـالته De archıtectur ، التي يتكلم فيها عن فن العمارة والهندسة، وقد ألفهـا جزئيـا من خبرتـه الخاصة، وجـزئيـا من خـلال أعمال مشابهة لمعماريين إغـريق في معظمهم .

ونظرته هللينية في جوهـرها ، وثمة غياب ملحوظ للإشارة إلى مبان مهمـة من عهد أغسطس . ورسالة فيتروفيوس هي الوحيدة من نوعها التي بقيـت لنا ، وهي مقسمة إلى عشرة كتب ، يدور كل واحد منها حول موضوع بعينه مثل تخطيط المدن ، وإمدادات المياه ، والآلات . وتعد المعلومات الواردة في الكتاب الثاني والسـابع عن المواد وطرق البناء ، والـواردة في الكتاب الثالـث والرابع عن قواعـد التناسب ذات قيمة عظيمة .

(٦) جيرارد مانلي هـوبكنز (١٨٤٤ - ١٨٨٩) ، عين في ١٨٨٤ أستاذ كـرسي اللغة اليونـانية في جامعة دبلن . كان راهبا جزويتيا ، وشاعراً ذا أصالة كبيرة ، ومجدداً ماهراً في الإيقاع النابض ولم تنشر أي من قصـائده خلال حيـاته . وظهـرت أول طبعة من قصـائده في عام ١٩١٨ ، ونسخـة مزيـدة في ١٩٦٧ . وقد ذكـره أونج في مقالتـه (١٩٥٨) التي ترجمنـاها له في «فصـول» قبل سنوات قليلـة وقد ترجمنا لهوبكنز كـذلك هناك . واسـم القصيدة Inversnaid ، المشـار إليه في هـذه الفقرة يتكـون من كلمتين : invers ، وتعني العكس أو النقيض ، وnaid ، التي أظن أنها صورة أخرى لـ naiad وتعني حورية البحر ، أو جنية البحر في الأساطير الإغريقية . *

(٧) الرواية الساخرة المنيبية Menippean satire ، رواية مزدوجة أسلوبياً ، أي تقع ما بين الكلام الموزون والمنثور ، نسبـة إلى مينيبوس Menippus مؤصلها ، الذي كان فيلسوفاً ، ومن جماعة الشكاكين (اللا أدريين) ، في القرن الثالـث ق . م . وقد سخر من حماقات الرجال (بمن فيهم الفلاسفة) في خليط من النثر والشعر . وقـد حاكاه فارو Varro (١١٦ - ٢٧ ق . م) (ولهذا يسمى هذا النوع مـن السخرية بالفـاروي) . وقلده كـذلك لـوسيان Lucian (من القرن الثـاني الميلادي) وهو كـاتب يونـاني معروف بخاصة بـ محاورات الآلهة ومحاورات الأموات . . ولها أمثلة في الأدب الأوروبي منذ أواخر القرن السادس عشر حتى القرن العشرين ، مثل كانديد لفولتير ، ونقطـة ضد نقطة لألدوس هكسلي** . وهذا النوع من الكتـابـة يسعى ، من خلال الجدل والمحـاورة ، إلى السخـريـة من الاتجاهات والمواقـف الفكريـة الفلسفية المختلفة

---

* الصحيح أن عنوان القصيـدة هو اسم قريـة صغيرة في قرى سترلنغشاير على الشـاطىء الشرقي في بحيرة لومونـد في سكتلندة التي زارها هو بكنز عام ١٨٨١ (المراجع)

** عنوان رواية هكسلي Point Counterpoint لا علاقة له بالنقط بل بفن التناغم الموسيقي (المراجع) .

هوامش الفصل السادس

(١) خلق الشخصيـات Characterization منهج يقدم بـه المؤلف شخصية مـا في القصة أو المسرحية . وهذا المنهج يكـون عادة بإحدى طريقتين . إما أن يصف المؤلف الشخصيـة وصفا دقيقا ، وإما أن يظهر الشخصية من خلال احداث الروايـة نفسها وتفاعل الشخصية معها . والطريقة الأولى هي التي يغلب اتباعها بالنسبة للشخصيات الثانويـة في الرواية . أما فيما يختص بالشخصيات الرئيسة فيغلب المزج بين الطريقتين .

(٢) هرم فرايتاج "Freytag's pyramid" . اسم لنظرية جاء بها الناقد الألماني جوستاف فرايتاج (١٨١٦ – ١٨٩٥) في كتابه «تقنيـة المسرحية» (١٨٦٢) ومؤدى هذه النظريـة أن بنية المسرحية ذات الفصـول الخمسة يمكن وصفهـا بأنها عبارة عن حـركة متصـاعدة تصل إلى الـذروة ثم تهبط في شكل ضلعي هرم : صـاعد ونازل ويحتوي الخط الصـاعد على أربع نقاط : ١ – التقديم ، ٢ – نقطـة إثارة الحدث ، ٣ – الحركة الصاعدة ، ٤ – الذروة . أما الخط النازل فيبدأ من الذروة نحو الأسفل حيث يقع في منتصف الخط : ٥ – الحركـة الهابطـة ، وينتهي بـالنقطـة الأخيرة ، ٦ – حل العقـدة أو الكـارثـة النهائية . وقد استند الكثير من نقاد المسرح إلى هذه البنية الهرمية في تحليلهم للمسرحيات الحديثة ، غير أن هذه النظـرية لا يمكن تطبيقهـا في جميع الحالات ، ومع ذلك فهي تفسير واضح لبنيـة المأساة ذات الفصول الخمسة .

(٣) الانقلاب أو التحول peripeteia : في فن المسرحية : هو ذلك التغير المفاجيء الذي يصيب البطل من حالة سـارة إلى حالة بؤس ، وقـد يكون في الاتجاه الآخر وقد قسم أرسطـو حبكة المأساة إلى عنـاصر ثـلاثة . التعـرف ، والانقـلاب ، والتأثير . وقـال عن التحول أو الانقـلاب في «فن الشعـر» : «والتحول هـو انقلاب الفعل إلى ضده ، كما قلنا ، وهـذا يقع أيضا تباعـا للاحتمال أو الضرورة : ففي مسرحية أوديبوس قدم الـرسول وفي تقديره أنه سيسر أوديبوس ويطمئنه من نـاحية أمه . فلما أظهر سر مولده أحدث عكـس الأثر ، وفي مسرحية لونقيوس يجر لونقيوس ليقتل ويتبعـه داناوس لقتله ، ولكن مجرى الحوادث يـؤدي إلى أن دانـاوس هـو الـذي يُقتل والآخر يظفـر بـالنجـاة انظـر وهبـة ، معجم المصطلحات ، ص ٣٩٥ ، وترجمتي عياد وبدوي لكتاب أرسطو ، و Cuddon ، معجم المصطلحات الأدبية ، ص ٥٠٠ .

(٤) تقـديم ما مـرتبتـه التأخير hysteron proteron وضع اللفظ أو العبـارة المتـأخـرة حسب الترتيب الطبيعي للجملة في أولها . وذلك للتخصيص والاهتمام . مثـال ذلك قوله تعالى : «إيـاك نعبد وإياك نستعين» أي نخصك بالعبادة والاستعانة . وأحيانـاً يكون هذا الوضع مقصوداً به إحداث تأثير فكاهي ، حيث يتضمن «وضع العربة أمام الحصان»

(٥) انظر ترجمة محمـد عناني للفردوس المفقود ، الهيئة المصرية العـامة للكتاب ، ١٩٨٢ ، ج ١ ، ص ٧١ .

(٦) نسب الآلهة Theogony : هو البحث في أصل الآلهة في الوثنية، ونسبتهم إلى سلالات إلهية مختلفة. ومن المحتمل أن أشهر هذه الأنساب هو ما ينسب إلى هسيود Hesiod (القرن الثامن ق.م) في شكل قصيدة في الوزن السداسي.

(٧) انظر عن بو في العربية الكتاب الذي ترجمه: عبدالحميد حمدي، وراجعه أحمد خاكي، من تأليف فنسنت بورانيللي، بعنوان: إدجار ألان بو، القصصي والشاعر. دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، د. ت، ص ٨٧-٩٤، عن القصة البوليسية عنده.

(٨) الأفستية Avestan : نسبة إلى الأفستا، كتاب الزرادشتية المقدس.

(٩) سموليت Smollet، توبياس جورج (١٧٢١ - ١٧٧١)، روائي اسكتلندي، تشمل أعماله القصص الساخرة التي تتناول المتشردين، وهو نوع من القصص انتشر في إسبانيا في القرن ١٦، رودوك راندم (١٧٤٨) وهمفري كلينكر (١٧٧١).

(١٠) «ومما لا خلاف فيه أن «الحشرة الذهبية» هي قصة جيدة ناجحة تستحق الجائزة التي حصلت عليها من صحيفة (دولار) بفيلادلفيا، والتي كتب روبرت ستيفنسون قصة «جزيرة الكنز» على نمطها»، ص ٩٤ من المرجع المشار إليه في الهامش السابع. وفي نهاية الصفحة نفسها يقول المؤلف: «إن كتاب القصة البوليسية قد قاموا بتسديد جزء من دينهم قبل بو عندما أنشأوا «جائزة ألان بو» التي تمنح لكاتب أحسن قصة بوليسية كل عام».

(١١) صورية Limagist . نسبة إلى الصوريين - وهم مجموعة من الشعراء البارزين في إنجلترا وأمريكا قبيل الحرب العالمية الأولى (١٩٠٩ - ١٩١٧)، أسسوا هذا المذهب الحديث في الشعر - ومن أشهر هؤلاء الشعراء: عزرا باوند، وايمي لويل، وتي. إي هيوم، وريتشارد الدنغتن، وهـ. د. (هلدا دوليتل). وقد اعتقد هؤلاء في وجوب التخلص من الغموض والرمزية في الشعر، مع عرض صور تتميز بالوضوح وبقدرتها على الإيحاء بصورة مرئية، تفيض بالحياة، وقد حرر باوند أول ديوان لهذه المجموعة من الشعراء بعنوان «الصوريون» (١٩١٤). وكان للشعر الياباني والصيني أثر كبير في هؤلاء الشعراء، ولكن سرعان ما انشق بعضهم على بعض، ففي عام ١٩١٥ انفردت إيمي لويل بنشر ديوان لمجموعة منهم أسمته «بعض الشعراء الصوريين»، وصدرت الديوان ببيان يتضمن المبادىء الجديدة لهذه المدرسة، ومن أهمها أن الشعر يجب أن تدخله العامية، وأن على الشاعر أن يبتدع إيقاعات جديدة في شعره، وأنه لا يوجد فرق بين موضوعات شعرية وغير شعرية، وأن الصور الشعرية يجب أن تتصف بأقصى درجة من التحديد والوضوح والإحكام. وقد نسب المذهب إلى إيمي فقيل المذهب «الإيميجزم» Amygism.

(١٢) الشخصية النمطية type character . شخصية القصة أو المسرحية التي تظهر فيها صفات مجموعة من الناس متماثلين في السمات، كالإنجليز مثلا، أو فئة من الناس يتصفون بصفات واحدة كالبخلاء مثلا. على ألا تكون هذه الشخصية ذات أعماق تميز أفرادها عن غيرهم من آحاد الناس. وكان هذا النوع من الشخصية بارزا في المسرح الرمزي الأخلاقي في العصور الوسطى بأوروبا،

وفي الكوميـديا ديـلارتي الإيطاليـة (الملهاة المرتجلـة) ولعلنا نجـد في المقامـات أصولا لهذا النـوع من الشخصية

(١٣) نستور Nestor . في الأساطير اليونانية: أكثر اليونانيين وأحكمهم في حرب طروادة انظر . سلامة، معجم. . ص ٣٠١.

(١٤) السلتـي Celtic أو الكلتيـة Keltic : نسبة إلى فرع من العائلـة اللغوية الهند - أوروبية يشمل اللغـات الجيلية، والـويلزيـة، والبريتونيـة، التي لا تزال تستعمل في اسكتلـندا، وإيرلنـدا، وويلـز، وبريتـاني وتنقسم السلتية المعـاصرة إلى المجموعـة البريثونكيـة Brythonic (الجـنـوبيـة) والجويديليـة Goidelic (الشمالية). وقصص الحب الخيـالية السلتية celtic romances ، مثلها مثل غيرها قد تكون شعرا أو نثرا.

(١٥) الحب البـلاطي أو الحب الرفيـع، أو هوى الفُتُـوة courtly Love : مجموعـة من قـواعد تواضع الناس عليها في أواخـر العصور الوسطى بأوروبا خاصة بما ينبغي أن يتبـع من سلوك في مغازلة الفرسـان أو الشعراء لكـرائم السيدات ويقرب مـن هذا «الهوى العذرى» عنـد العرب. «وقـد طور شعـراء التروبـادور ظاهـرة الحب المهـذب courtly love الاجتماعية، ممـا ترك طـابعه على الحضـارة الأوروبية قـرونا - انظر العبـارة السابقة في البحـث المقارن لأستاذي الـدكتور عبدالهادي زاهـر، صلة الموشحات والأزجال بشعر التروبادور، مكتبة الشباب، الطبعة الأولى مصر ١٩٧٧ ص ٨٦ في نطاق هذا المصطلح كـذلك وانظر كـذلك: سي إسْ لويس، The Allegory of Love (١٩٢٦). والموضوع يستحق معالجة خاصة في العربيـة، ولكن يمكن القول مع أحد أصحاب المعاجم الأدبية أن هذا التقليد الأدبي، أي الحب المهـذب، بعبارة أستاذي، قد أثـر تدريجياً في تغيير النظرة إلى وضع المرأة في المجتمع. ويرى أن أقرب شيء إلى مجالس الحب هـذه الآن هو ما نقابله من أعمـدة ثابتة في الجرائد والمجلات الخاصة بـالمرأة، تلك الأعمدة التي تعطي نصائح للمرأة بـالطبع انظر Cuddon, A Dictionary of Literary Terms. ، ص ١٦٥

(١٦) بينثيـوس Pentheus. ملك طيبة، ابن إخيـون وأجافي. رفض تكريم الإله ديـونيسوس فأورده موارد الجنون، حيث حبسـه في شجرة تين في ملابس نساء، وجنت أمـه لما ظنت أن ابنها صار حيوانا مفترساً، وأمسكت به مع المايناديس، المخبولات من أصحاب ديونيسوس، ومزقته إرباً بإرشاد أمه

(١٧) أجافي Agave : ابنة كادموس وهارمونيا. أذاعت أن زوس قتل أختها سميلي لأنها تباهت بجمال طفلها منه فعاقبها ديونيسوس على هـذا الافتراء ضد أمه بأن جعلها تقتل ابنها بينثيوس الذي كان في ذلك الوقت ملكاً على طيبة

(١٨) إفيجينيـا Iphigenia : ابنة أجاممنون وكلوتايمنيسترا. قتل أبـوها غزالة مقدسة لأرتيميس التي طالبت بإفيجينيـا ضحية في مقابل الغزالـة، ولكنها بعد تقديم أبيها لها ضحيـة أشفقت عليها، وجعلت منهـا كاهنـة للـربة. وأنقـذت أخـاها أوريستيـس من الذبح وعـادت مـرة أخرى إلى بـلاد الإغريق.

(١٩) أوريستيس Orestes : ابن أجاممنون وكلوتايمنيسترا وشقيق إفيجينيا وإليكترا. كان طفلا عندما قتلت أمه والده بمساعدة عشيقها أيجيستوس، كما كانت على وشك أن تقتله لو لم تخطفه إليكترا أو خادمة أرسينوى من يديها، وأرسل سراً إلى ستروفيس ملك فوكيس وزوج أناكسيبيا شقيقة أجاممنون. وقد انتقم لمقتل أبيه بأن قتل أمه وعشيقها، فأصابته الفورياي، ربات الانتقام، بالجنون عقابا له. وقد أرسل إلى معبد أرتيميس ليحضر تمثالها من هناك بناء على طلب أبوللو، حيث التقى اخته إفيجينيا. واستعاد ملك والده في النهاية

(٢٠) المعلومات السابقة عن الشخصيات الأسطورية مأخوذة من السياق الأسطوري الخالص مثل الإلياذة والأوديسة أما عن استخدام هذه الشخصيات في مسرحيات يوريبيدس فانظر: محمد صقر خفاجة، وعبدالمعطي شعراوي، المأساة اليونانية في القرن الخامس ق.م الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ١٥٣ - ١٩٢.

(٢١) الكالفنية Calvinistic : نسبة إلى جون كالفن calvin (١٥٠٩ - ١٥٦٤)، لاهوتي فرنسي قاد حركة الإصلاح البرتستانتي في فرنسا وسويسرا، مؤسسا في جنيف أول حكومة مشيخية Presbyterian أي يتساوى أعضاؤها في المنزلة وصف نظامه اللاهوتي في كتابه مؤسسات الدين المسيحي (١٥٣٦). وتتميز الطريقة الكالفنية بالتأكيد على حتمية القضاء والقدر، والخضوع لمنة الله، والبرهان بالإيمان

(٢٢) القديسة تيريزا من ليزو St Therese of Lisieux معروفة باسم الزهرة الصغيرة للمسيح، (١٨٧٣ - ١٨٩٧)، راهبة فرنسية كرملية carmelite (نسبة إلى تنظيم للرهبات أسس عام ١٤٥٢، يلاحظ عليه شدة التقشف)؛ والراهبة تيريزا معروفة بسيرتها الذاتية «قصة روح» (١٨٩٧). وليزو مدينة في شمال غرب فرنسا، وهي مركز يحج إليه الكاثوليك، لوجود ضريح القديسة تيريزا التي عاشت هناك.

(٢٣) بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢ - ١٦٣٧) : شاعر ومسرحي إنجليزي، طور «كوميديا المكاهات»*، التي تستخدم فيها كل شخصية لتحويل فكاهة بعينها أو مزاج ما إلى سحرية. ومسرحيته المشار إليها أخرجها في عام ١٦١٠، وقد كتب كذلك «أقنعة البلاط» وهي تسلية درامية معروفة بين القرنين ١٦ و ١٧ في إنجلترا

(٢٤) تظهر شخصية العملاق الأخضر الظريف في التلفزيون الأمريكي في إعلانات دعاية عن الخضراوات المعلبة.

(٢٥) تشير صفة البطولة المضادة anti - heroic : إلى البطل المضاد anti-hero، المجرد من صفات البطولة، ويتميز عادة بدناءة النفس والجبن وعدم تقيده بالمثل العليا، عن وعي أو غير وعي. وهذه الشخصية أصبحت شائعة في الأدب القصصي في بفرنسا وإنجلترا بعد الحرب العالمية الثانية. ورواية الغريب لكامي (١٩٤٢) مثل لهذا النمط من الشخصية، وكثير من شخصيات جراهام جرين كذلك.

* الصحيح كوميديا الأخلاط (بالمعنى الطبي القديم) (المراجع)

هوامش الفصل السابع

(١) كتاب هوكس المشـار إليه هنا هو الأول في السلسلة التي نشر فيهـا كتاب أونج وعلى الرغم من أن هوكس يعـرض النظرية النقـدية للبنيوية وغيرهـا بإخلاص واضح، فهو ينتهي إلى أهميـة بزوغ وعي نقدي جديد. وهذا الوعي يعد شرطا أسـاسيا لمستوى من الوعي العام بالطرق التي نتواصل من خلالها، وبما تتضمنه هذه الطرق من أهمية لمجتمع يتحرك إلى مـا وراء التزامه بالصفحة المكتوبة. وهو ينهي كتابه مقتبسا من كلر قائلا إن الهدف الذي يبغي على النقد البنيوي أن يتجه إليه هو «أن تكون قراءة نص مـا اكتشافـا للكتابة، لمشكـلات التعبير لفظا عن عالم مـا». فالطـريقة التي نعبر بها تعبيرا لفظيـا عن عالمنـا هي الـتي تقـرر، على نحو مـا اكتشف فيكو، الكيفيـة التي نصل بها إلى ما نسميـه واقعـا. وليس ثم أكثـر جـوهـريـة من هـدف كهـذا لأي علم منظم. هـوكس، ص ١٦٠، وانظـر البيبليوجرافيا فهي غنية جـدا في موضوعها، وكتاب أونج يعد متكاملا مع كـتاب هوكس، تكـامل الشفـاهية والكتابيـة، دون أن ينفي مـا بيـنهما مـن اختـلافات. ولعـلني سمـعت عن ترجمـة عربـيـة لكـتاب هـوكس، ولعل الترجمة الحاضرة لكتـاب أونـج تتكـامل مع تلك التـي لكتـاب هوكس

(٢) الأينـو Ainu: نسبة إلى قوم بـدائيين من اليابان، أصبح معظمهم الآن مختلطا بـالمهاجرين المغوليين الذين يتميـزون بأن بشرتهم أكثر اصفرارا. ولغة هؤلاء القوم لا تزال مستخـدمة في أجزاء من هوكايدو وأماكن أخرى، وإن كانت علاقتها باللغة الأخرى غير معروفة.

(٣) التركيـك Turkic: فرع أو عائلة فرعية من العائلـة اللغوية الألتية، ويقع في نطاقها اللغات التركية، والتركمانية، والقيرغوزية، والتتـارية، إلخ، التي يسكن أهلها بين تركيا وشمال شرق الصين، وبخاصة فيما كان يعرف بـ «آسيا الوسطى السوفيتية».

(٤) أركـاديا القـديمـة Old Arcadia (١٥٩٠): رواية خيـالية نثريـة [ومنظومـة، طبقا لمعجم وهبة]، تنتمي إلى أسلوب خـاص، يعـتمد المبالغة في الأسـلوب الاستـعاري والـرمزي والتكلف البلاغي، وهـو يرجع إلى القـصائد الرعويـة التي كتبها فرجـيل، وجـعل فيهـا منطقة أركـاديا، المنطقة الجـبلية في المورة باليـونان، حيث كانت في نظـره ونظر الشعـراء الكلاسيـكيين بيئة مثـالية يسودها السـلام والبساطة في العصر الذهبي الأسطوري. وخـلال عصر النهضة أحيـا عـدد من الشعـراء والكتـاب وبخاصة الإيطـالي سـان نـزراد هذا الأسلوب وكتب سلسلة من المقطوعـات الشـعرية يصـل بينهـا النثر، سماهـا «أركاديـا» ـ (١٥٠١ أو ١٥٠٤) وهي مسـتوحاة من شـعر فرجيل

(٥) فرانسوا رابليه F Rabelais (١٤٩٤ ـ ١٥٥٣): كاتب فرنسي. من أعماله Gargantua and Pantagruel (١٥٣٤)، وهـو يحتـوي على خليط حيـوي مـن الحذق والإحسـاس

العام، والسخرية المسرفة، والواقعية النابية، وقد نسب إليه هذا النوع من الأسلوب.

(٦) توماس ناش T. Nashe, or Nash (١٥٦٧ ـ ١٦٠١)· مؤلف كراريس Pamphleteer، وكاتب هزلي، وروائي، وهو مؤلف أول رواية في الانجليزية من الروايات التي تتناول المتشردين، وأسماها المسافر سيىء الحظ، أو حياة حاك ويلتون (١٥٩٤).

(٧) ليلي، جون Lily J. (١٥٥٤؟ ـ ١٦٠٦): كاتب دراما وروائي إنجليزي، له قصتان خياليتان. يوفيويز Euphues أو تشريح الحذق (١٥٧٨)، ويوفيويز وبلده إنجلترا (١٥٨٠).

(٨) سبنسر، إدموند (١٥٥٢ ـ ١٥٩٩)· شاعر إنجليزي مشهور بقصته الخيالية الرمزية، Faerie Queene (١٥٩٠؛ ١٥٩٦)، ويشمل شعره الآخر مجموعة من أناشيد الرعاة بعنوان «تقويم الراعي» (١٥٧٩) وقصيدة الزواج (١٥٩٤).

(٩) والتر رالي Sir Walter Raleigh, or Ralegh: (١٥٥٢؟ ـ ١٦١٨)، رجل بلاط إنجليزي، ومكتشف، وكاتب، كان مفصلا لدى الملكة إليرابيث الأولى. وقد أدخل الدخان والبطاطس إلى إنجلترا، وقد حبس على إثر مؤامرة ضده في عهد جيمس الأول، وأعدم.

(١٠) الملحمة الساخرة، شبه الملحمة mock-epic: منظومة شعرية تعالج أمرا تافها في صورة ملحمة للسخرية منه. وكان فيها نوع من الهجاء المستتر، ومثالها الأوضح في الآداب القديمة قصيدة هومرية اسمها «معركة الصفادع والفئران». ويمكن أن يكون موضوع كسر جناح فراشة لمرور سيارة فوقها حالة نموذجية لمثل هذا الشكل المني. وبالطبع يكون الروحي الملحمي نفسه موضع سخرية، ولكن هذا أمر ثانوي. ولعل الشعر «الحلمنتيشي» الذي شاع في المجتمع المصري في حقبة بعينها أقرب إلى «الملحمة الساخرة»؛ حيث كان الشكل الجاهلي للقصيدة يستخدم في مداعبات ساخرة بشكل واضح، على نحو ما نجد في شعر شفيق المصري الذي يعارض فيه المعلقات بما أسماه «المشعلقات».

(١١) نيكوس كازنتزاكيس Nikos Kazantzakis (١٨٨٥ ـ ١٩٥٧): روائي يوناني، وشاعر ومسرحي، معروف بروايته زوربا اليوناني (١٩٤٦) وقصيدته الملحمية الأوديسة (١٩٣٨). وهذه الأخيرة «قصيدة مغرقة في الطول، تتكون من ٢٤ كتابا و٢٢٣, ٣٣ بيتا، وهي تواصل قصة أوديسيوس (وهو ما فعله دانتي وتنيسون) بعد عودته إلى الوطن. وبطل القصيدة يستأنف رحلاته بأخرى إلى منبع النيل، وفي النهاية يصل إلى حرية الموت النهائية. وتتميز القصيدة بالتعقد الرمزي الذي للرواية، تتخلله موهبة غنائية عالية. وعلى نحو ساخر، يكون أكبر خطأ في هذا العمل هو قربه من الأصل، وهذا فخ نجا من الوقوع فيه جويس في عوليس. غير أن قصيدة كازنتزاكيس تبقى عملا هائلا يمثل حنينا إلى هومروس أكثر منه عملا أصيلا في حد ذاته» ـ انظر: بول مرشانت P. Merchant، الملحمة، سلسلة المصطلح النقدي(١٧)، بريطانيا ١٩٧١، ص ٩٢.

(١٢) الحكايات الغنائية أو البلاد Ballads: قصائد معقدة من أصل فرنسي، تتكون من ثلاثة أدوار، كل منها ذو ثمانية أو عشرة أبيات، ومن دور ختامي يتألف من أربعة أو خمسة أبيات. ويشترط

فيها ألا تتجاوز قوافيها الثلاث أو الأربع، وأن يلتزم الترتيب نفسه في كل أدوارها*. كما يشترط أن ينتهي كل دور بالبيت نفسه الذي تنتهي به الأدوار الأخرى. وفيها شبه بالموشح الأندلسي.

(١٣) منطقة البوردر Border: هي المنطقة الممتدة دون اتساق بين إنجلترا واسكتلندا.

(١٤) عن الأمامية Foregounding، انظر: هوكس، ص ٨٠ ـ ٨١، حيث يتكلم عن الأمامية عند الشكلانيين، وص ٧٥، حيث يقتبس نصا من مقالة يان موكاروفسكي، التي ترجمتها ألفت كمال الروبي، في فصول، ٥، ١، ١٩٨٤، ص ٣٧ ـ ٤٦، وانظر عن الأمامية، ص ٤٢.

(١٥) الحذلقة الذكية Sophistication هي الكياسة المجردة من السجة، والمتضمنة بعض التعقيد، والمتصفة بالتحصر الرفيع، والابتكار الذكي، والأناقة في التعبير.

(١٦) الفطنة wit (مشتقة من witan بمعنى «عرف»: وقد اكتسبت الكلمة عددا من المعاني المتراكمة منذ العصور الوسطى، كما تغيرت في معناها النقدي والعام تغيرا كبيرا. وفي أصل استعمالها كانت تدل على «الإحساس» أو «الحواس الخمس»؛ ومن ثم الإحساس العام. وخلال عصر النهضة كانت تعني «الذكاء» أو «الحكمة»، ومن ثم ملكة الذكاء؛ بل ربما «العبقرية» وفيما بعد، خلال القرن السابع عشر، صارت الكلمة تعني «الوهم»، أي المهارة في الفكر والخيال، ولكن هارليت فرق بين الفطنة، التي هي مصطنعة، والخيال، الذي هو مشروع. وخلال القرن التاسع عشر، كان المصطلح عموما يعني القدرة على الاختراع والعثور على التشابهات. وكانت الفطنة مرتبطة بالمرح والطيش (في الموقف الجدي). وقد زاوج إليوت بين هذه المعاني للمصطلح من خلال تفضيل الشعراء ذوي الفطنة مثل دَن ومارفل لأنهم كانوا قادرين على أن يجمعوا بين الفطنة والجدية. ويتفق معظم النقاد المحدثين مع إليوت في هذا. وفي أغلب الأحوال يعني المصطلح الآن النبوغ العقلي والعبقرية؛ والحذق في القول، كما في فن الإبيجرام ذلك أن الفطنة على نحو عام لها شكل لفظي، في حين أن الفكاهة لا تحتاج إلى أن تكون كذلك. انظر: ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الفكر العربي، القاهرة د. ت. ح ١، ص ١٦٥، حيث ترجما المصطلح بـ «قوة اللمح الساخر»، ولكنهما أقرا في هامش بالصفحة نفسها بأن هذا تعبير غير دقيق للكلمة.

(١٧) يتكلم هوكس (١٩٧٧) عن الترقيع bricolage في صدد كلامه عن علم اللغة والأنثروبولوجيا، وفي إطار إشارة له عن تأثير الكتابة (والقراءة) على رد الفعل الإنساني تجاه العالم يقول هوكس (١٩٧٨، ص ٥٠ ــ ٥١): إن الشيء «الجوهري» الذي تحرمنا الكتابة إياه هو ما يصفه ليفي شتراوس بصورة حية في عمله عن طبيعة مايسمى بالعقل «البدائي» أو «المتوحش». وبمعنى من المعاني يكمن هذا الشيء في قدرة الإنسان على اختراع الطواطم؛ أي قدرته على إدراك نفسه ونظامه الاجتماعي، بشكل معقول تماما، ومعبر عنه من خلال الأنواع الأخرى؛ أي أن يقول باختصار، واقتناع: «أنا دب»، دون أن يعني بذلك أن يشير إلى افتقاره الكلي إلى ما قد فكر فيه الأنثروبولوجيون

* هذا الكلام يصح على الـ ballade الفرنسية وليس على الـ ballad الإنجليزية التي يشير لها المؤلف، وهذه الأخيرة نوع من الشعر الروائي قد يلتزم فيه الشاعر بما يدعى بمقطع البالاد، ولكن ليس للقصيدة تعقيدات الشكل الفرنسي (المراجع)

الأوائل على أنـه «منطق» وفي الحقيقة، يمكن القـول إن ذلك «الشيء» يتمثل في المقـدرة على التمتع بنوع آخر من المنطق، وهي مقدرة متميزة، يعطي ليفي شتراوس فعالياتها اسم الترقيع Bricolage وهو يعرف هذا المصطلح في عمليه الأساسين عن العقل البدائي. الطوطمية (١٩٦٢) والعقل المتوحش (١٩٦٢). إنه يشير إلى الوسائل التي يستحيب من خلالها من سميه الإنسان «البدائي» إلى العالم من حوله . إن البنيات، «المرتجلة» أو «المخترعة» (وهاتان الكلمتـان ـ كما يقول هوكس ـ ترجمة غير دقيقة للعملية التي يقـوم بها المرّقع Bricoler بوصفهـا استجابات تجاه البيئـة، تعمل عندئذ على تأسيس مشابهات ومتوازيات بين نظام الطبيعة ونظام المجتمع، ومن ثم «تشرح» بشكل مقنع العالم وتجعل منه مكانا صـالحا للحياة. إن المرّقع Bricoler يبني «الرسائل» الطوطميـة بحيث يجعل كلا من «الطبيعة» و«الثقافة» تعكس إحداهما الأخرى.

(١٨) التقليـد الهسرلي Husserlian Tradition. نسبة إلى «إدمنـد هسرل» (١٨٥٩ ـ ١٩٣٨)، وكـان مع بـرجسـون صـاحـب أكبر تأثير على الفكـر الغـربي في النصف الأول مـن القـرن العشرين الميلادي، وهو تأثير دائم وعميق معا» انظر: إ. م. بوشنسكي، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة: عزت قرني، سلسلة عالم المعرفة، ١٦٥، الكويت، سبتمبر ١٩٩٢، ص ٢٢٣ ـ ٢٣٥.

(١٩) كتاب بيير ماشيري بعنوان «نظرية في الإنتاج الأدبي»، وصدر بالفرنسية في ١٩٦٦.

(٢٠) انظر في العربية كتابا لجان جاك روسـو، محاولة في أصل اللغات، تعريب محمد محجوب، تقديم عبدالسـلام المسدي، بغداد، تونس، ١٩٨٦، ص ٤٠ ـ ٤٧، حيث يـوجد فصلان صغيران عن الكتابة وهومروس.

(٢١) انظر بوشنسكي، المرجع السابق في هامش ١٨، ص ٢٦ ـ ٢٨.

(٢٢) نيمـوسـوني Mnemosyne: ابنة أورانـوس وجيا. وهي ربـة الداكـرة. أنجبت من زوس الملهمات التسع (ربات الفن).

(٢٣) هيفـايستـوس hephaestus: يسميه الرومـان فولكانوس ومـولكيبير. أحد آلهة أوليمبوس العظام. وهـو رب النار وابن زوس وهيرا كـان تشخيصا للنار نفسهـا ولكنه كـان أيضا حـاكم النار القوي، يستعملها سـلاحا وقت القتال ووسيلة مـن وسائل التطهير وصهر المعادن. لذلـك كان يعد حداد الآلهة والفنان الأول في صناعة المعادن. كما كانت لديه مـوهبة التنبؤ. انظر عنه حكايات طريفة جدا في معجم أمين سلامة، ص ٣٣٢ ـ ٣٣٣.

(٢٤) انظر عن هذه المدرسة كتابا في السلسلة نفسها التي نشر فيها كتاب أونج الحالي: إليزابيث فرويند، عودة القـارىء، نقد استجابـة القارىء، ميثوين، لنـدن ونيويـورك ١٩٨٧، أي بعد نشر الطبعة الأولى من كتاب أونج بخمس سنوات. انظر كذلك مقالة لنبيلة إبراهيم، القارىء في النص، نظرية التأثير والاتصال، فصول، ٥، ١ (١٩٨٤) ص ١٠١ ـ ١٠٨، مع حديث مع إيزر، ترجمة فؤاد كامل

(٢٥)(ليفي، اسمه اللاتيني تيتوس ليفيوس Titus Livius (٥٩ ق.م - ١٧م) مؤرخ روماني، مشهور بتاريخه عن روما في ١٤٢ كتابا، بقي منه ٣٥ كتابا.

(٢٦) صدر كتاب كلر في ١٩٨٣، انظر مناقشة له في السياق نفسه في كتاب: فرانك ماككونل (محرر)، الكتاب المقدس وتقليد السرد، مطبعة جامعة أكسفورد، نيويورك، أكسفورد، ١٩٨٦، طبعة ١٩٩١، ص ١٠٩

(٢٧) لهذا الكتاب ترجمة عربية، قام بها الدكتور محمد القصاص، وراجع الترجمة الدكتور حسن الساعاتي، عن مكتبة مصر، د، ت.

(٢٨) يورد جوناثان كلر، في كتابه تأطير العلامة، النقد ومؤسساته، مطبعة جامعة أوكلاهوما، نومان ولندن، ١٩٨٨، ص ٢٠٤ ــ يورد عبارة أوبج هذه [وهي عنوان مقالة له]، ويعلق عليها بقوله: إن المرء يمكن أن يضيف إليها أن خبرة القارىء - على الأقل في التفسيرات - دائما ماتكون من قبيل الخيال؛ أي سرد لبنية ما في قصة للقراءة. وقد أنتجت دراسة مختلف أنواع القراء مدى واسعا من قصص للقراءة، أشكالا من السرد عما يحدث للقارىء ــ رجلا كان أو امرأة ــ وهو يواجه تتابع الكلمات على الصفحة وعندما يكتب الطلاب أبحاثا عن روايات بعينها فهم كثيرا ما يمضون في البحث متخيلين قارئا ما - أي على أي نحو يمكن أن يكون المرء قارئا - ومن ثم يفصلون أبحاثهم من حيث هي أشكال متخيلة من السرد لما يشعر به «القارىء»، ويدركه، ويتحقق منه. إن تخيل القارىء أمر مركزي على نحو مطلق فيما يتصل بقراءة القصص. وما نكتشفه عندما نحاول أن نشرح قصة ما من خلال الإشارة إلى القارىء هو هذا الدور المركزي لقصص القراءة. وهناك شيء من الحلقة المفرغة circularity هنا، التي تبدو لي مسألة جوهرية بالنسبة لنظرية القصة

(٢٩) انظر هنا الفصل المفيد عن يوربيديس في هامش سابق في الفصل السابق أما عن. الأزمة crisis فهي تلك المرحلة في القصة أو المسرحية التي يشتد فيها الصراع إلى درجة يتحتم فيها الوصول إلى حل حاسم. والمثال التقليدي للأزمة هو مشهد المسرحية في «مأساة هاملت» حيث يرى الملك كلوديوس تمثيلا للجريمة التي ارتكبها. ومثالها في الرواية العربية: لحظة دخول زوجة الوزير إلى شقة محجوب عبدالدايم في رواية «القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ.

(٣٠) عن «المأساة عند أيسخولوس»، انظر: حماجة وشعراوي، المأساة اليونانية، الفصل الرابع، ص ١٠٣ - ١٢٤

ببليوجرافيا

Besides works cited in the text, this bibliography lists also a few other works the reader may find particularly helpful.

The bibliography does not undertake to give complete coverage of the massive literature in all fields where orality and literacy are matters of concern (for example, African cultures), but only to list some significant works which can serve as entries into major fields. Many works listed here contain bibliographies that lead further into the various issues.

Most of the major works on orality-literacy contrasts has been done in English, much of the pioneering work by scholars in the United States and Canada. This bibliography concentrates on English-language works, but includes some few in other languages.

To avoid clutter, material in this book readily verifiable from ordinary reference sources, such as encyclopedias, is not provided with references in the text here.

Entries are annotated where some special reason appears to call for annotation.

Abrahams, Roger D. (1968) 'Introductory remarks to a rhetorical theory of folklore', *Journal of American Folklore*, 81, 143-58.

— (1972) "The training of the man of works in talking sweet', *Language in Society*, 1, 15-29.

Achebe, Chinua (1961) *No Longer at Ease* (New York: Ivan Obolensky).

Ahern, John (1982) 'Singing the book: orality in the reception of Dante's *Comedy*', *Annals of Scholarship* (in press).

Antinucci, Francesco (1979) 'Notes on the linguistic structure of Somali poetry' in Hussein M. Adam (ed.), *Somalia and the World: Proceedings of the International Symposium ... Oct. 15-21, 1979,* vol. I (Mogadishu: Halgan), 141-53.

Aristotle (1961) *Aristotle's Poetics*, trans. and analysis by Kenneth a. Telford (Chicago: Henry Regnery).

Balogh, Josef (1926) "Voces Paginarum": Beiträge zur Geschichte des lauten Lesens and Schreibens', *Philologus*, 82, 84-109, 202-40. Very early but still highly informative.

Basham, A L. (1963) *The Wonder That Was India: A Study of the History and Culture of the Indian Sub-Continent before the com-*

ing of the Muslims, new and rev. edn (New York: Hawthorn Books). 1st edn 1954.
Bäuml, Franz H. (1980). 'Varieties and consequences of medieval literacy and illiteracy', *Speculum*, 55, 237-65. Highly informed and informative. Medieval culture was basically literate in its leaders, but the access of many to the written text was not necessarily direct. many knew the text only because they had someone who knew how to read it to them. Medieval literacy and illiteracy were more 'determinants of different types of communication' than simply 'personal attributes' of individuals.
Bayer, John G. (1980) "Narrative techiques and oral tradition in *The Scarlet Leter', American Literature*, 52 250-63.
Berger, Brigitte (1978) 'A new interpretation of the IQ controversy', *The Public Interest*, 50, (Winter 1978), 29-44.
Bernstein, Basil (1974) *Class, Codes, and Control. Theoretical Studies towards a Sociology of Language*, vol. I, 2nd rev. edn (London: Routledge & Kegan Paul). 1st edn 1971.
Biebuyck, Daniel and Mateene, Kahombo C. (Eds and Trans) (1971) *The Mwindo Epic from the Banyanga*, as narrated by Candi Rureke, English trans. with text of Nyanga original (Berkeley and Los Angeles: University of California Press).
Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence* (New York: Oxford University Press).
Boas, Franz (1922) *The Mind of Primitive Man*, A course of lectures delivered before the Lowell Institute, Boston, Mass., and the National University of Mexico, 1910-1911 (New York: Macmillan).
Boerner, Peter (1969) *Tagebuch* (Stuttgrt: J. B. Metzler).
Bright, William (1981) 'Literature: written and oral' in Deborah Tannen (ed), *Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics 1981* (Washington, DC: Georgetown University Press), 270-83.
Brink, C[harles] O[scar] (1971) Horace on Poetry: The 'Ars Poetica' (Cambridge, England: Cambridge University Press).
Bruns, Gerald L. (1974) *Modern Poetry and the Idea of Language: A Critical and Historical Study* (New Haven and London: Yale University Press).
Bynum, David E. (1967) 'The generic nature of oral epic poetry', *Genre*, 2 (3) (September 1967), 236-58. Reprinted in Dan Ben-Amos, (ed.), *Folklore Genres*, (Austin and London: University of Texas Press, 1976), 35-58.
— (1974) *Child's Legacy Enlarged: Oral Literacy Studies at Har-*

vard since 1856, Publications of the Milman Parry Collection (Cambridge, Mass." Center for the Study of Oral Literature). Reprinted from the types of *Harvard Library Bulletin*, XXII (3) (July 1974).

— (1978) *The Daemon in the Wood: A Study of Oral Narrative Patterns* (Cambridge, Mass.: Centre for the Study of Oral Literature). Distributed by Harvard University Press.

Carothers, J. C. (1959) 'Culture, psychiatry, and the written word', *Psychiatry*, 22, 307-20.

Carrington, John F. (1974) *La voix des tambours: comment comprendre le langage tambouré d'Afrique* (Kinshasa:centre Protestant d'Editions et de Diffusion).

Carter, Thomas Francis (1955) *The Invention of Printing in China and Its Spread Westward*, rev. byL. Carrington Goodrich, 2nd edn (New York. Ronald Press).

Chadwick, H[ector] Munro and Chadwick, N[ora] Kershaw (1932-40) *The Growth of Literature*, 3 vols (Cambridge, England: Cambridge University Press).

Chafe, Wallace L. (1982) 'Integration and involvement in speaking, writing, and oral literature', to appear in Deborah Tannen (ed.), *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy* (Norwood, NJ: Ablex).

Champagne, Roland A, (1977-8) 'A grammar of the languages of culture: literary theory and Yury M. Lotman's semiotics', *New Literary History*, IX, 205-10.

Chaytor, H[enry] J[ohn] (1945) *From Script to Print: An Introduction to Medieval Literature* (Cambridge, England: Cambridge University Press).

Clanchy, M. T. (1979) *From Memory to Written Record: England, 1066-1307* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).

Cohen, Murray (1977) *Sensible Words: Linguistic Practice in England 1640-1785* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press).

Cole, Michael and Scribner, Sylvia (1973) *Culture and Thought* (new York: John Wiley).

Cook-Gumprez, Jenny and Gumprez, John (1978) 'From oral to written culture: the transition to literacy', in Marcia Farr Whitehead (ed.), *Variation in Writing* (Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates).

Cormier, Raymond J. (1974) 'The problem of anachronism: recent scholarship on the French medieval romances of antiquity' Phil-

ological Quarterly, LIII, (2) (Spring 1974), 145-57. Only in part do the widely accepted features of preliterate society fit the new, precocious, emerging audience of romance It would be most tempting to posit illiteracy as a cause for the anachronisms in the romances of antiquity and elsewhere. Only *in part*, I would submit, do the widely recognized features of non-literate society, orality, dynamism, polemicism, and externalized schizoid behavior, characterize that of the mid-twelfth century.

Crosby, Ruth (1936) 'Oral delivery in the Middle Ages', *Speculum*, 11, 88-110.

Culler, Jonathan (1975) *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca, NY: Cornell University Press).

Culley, Robert C. (1967)*Oral-Formulaic Language in the Biblical Psalms* (Toronto: University of Toronto Press).

Cummings, E. E. (Edward Estlin) (1968) *Complete Poems*, 2 vols (London: MacGibbon and Kee).

Curschmann, Michael (1967) 'Oral poetry in medieval English, French, and German literature: some notes on recent research', *Speculum*, 42, 36-53.

Daly, Lloyd S (1967) *Contributions to a History of Alphabetization in Antiquity and the Middle Ages*, Collection Latomus, vol. xc (Bruxelles: Latumus, Revue d'études latines).

Derrida, Jacques (1976) *Of Grammatology*, trans. by Gayatri Chakravortry Spivak (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press).

— (1978) *Writing and Difference*, trans., with an introduction and additional notes, by Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press).

Diringer, David (1953) *The Alphabet: A Key to the History of Mankind*, 2nd edn, rev. (New York: Philosophical Library).

— (1960) *The Story of Aleph Beth* (New York and London: Yoseloff).

— (1962) *Writing*, Ancient Peoples and Places, 25 (London: Thames & Hudson).

Durand, Gilbert (1960) *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris: Presses Universitaires de France).

Dykema, Karl (1963) 'Cultural lag and reviewers of *Webster III*;, *AAUP Bulletin* 49, 364-69.

Edmonson, Munro E. (1971) *Lore: An Introduction to the Science of Folklore and Literature* (New York: Holt, Rinehart & Winston).

Eisenstein, Elizabeth (1979) *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformation in Early-Modern Europe*, 2 vols (New York: Cambridge University Press.
Eliade, Mircea (1958) *Patterns in Comparative Religion*, trans. by Willard R. Trask (New York: Sheed & Ward).
Elyot, Sir Thomas (1534) *The Boke Named the Gooernour* (London: Thomas Berthelet).
Eoyang, Eugene (1977). 'A taste for apricots: approaches to Chinese fiction', in Andrew H. Plaks (ed.), *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, with a foreward by Cyril Birch (Princeton, NJ: Princeton University Press), 53-69.
Essien, Patrick (1978) 'The use of Annang proverbs as tools of education in Nigeria', dissertation, St Louis University.
Faik-Nzuji, Clémentine (1970) *Enigmes Lubas-Nshinga: Étude structurale* (Kinshasa: Editions de l'Université Lovanium).
Farrell, Thomas J. (1978a) 'Developing literacy: Walter J. Ong, and basic writing', *Journal of Basic Writing*, 2, (1) (Fall/Winter 1978), 30-51.
— (1978b) 'Differentiating writing from talking', *College Composition and Communication* 29, 346-50.
Febvre, Lucien and Martin, Henri-Jean (1958) *L'Appartition du livre* (Paris: Editions Albin-Michel).
Fernandez, James (1980) in Ivan Karp and Charles S. Bird (eds), *Explorations in African Systems of Thought* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press), 44-59.
Finnegan, Ruth (1970) *Oral Literature in Africa* (Oxford: Clarendon Press).
— (1977) *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context* (Cambridge, England: Cambridge University Press).
—— *(1978) A World Treasury of Oral Poetry*, ed. with an introduction by Ruth Finnegan (Bloomington and London: Indiana University Press).
Fish, Stanley (1972) *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Poetry* (Berkeley, Calif. and London: University of California Press).
Foley, John Miles (1977) 'The traditional oral audience', *Balkan Studies*, 18, 145-53. Describes the social, ritual, kinship and other structures in oral perfomance at a Serbian festival in 1973.
— (1979) Review of *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context* (1977) by Ruth Finnegan, *Balkan Studies*, 20, 470-5.
— (1980a) '*Beowulf* and traditional narrative song: the potential and

limits of comparison', in John D. Niles (Ed.), *Old English Literature in Context: Ten Essays* (London, England, and Totowa, NJ: Boydell, Rowman & Littlefield), 117-36, 173-8. Suggests that exactly what an oral formal is and how it works depends on the tradition in which it is used. There are, however, ample resemblances to warrant the continued use of the term oral formula.

— (1980b) 'Oral literature: premises and problems', *Choice*, 18, 487-96. Expertly focused article, with invaluable bibliography, including a list of sound recordings.

— (ed.) 1981) *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord* (Columbus, Ohio: Slavica Press).

Forster, E[dward] M[organ] (1974) *Aspects of the Novel and Related Writings* (London: Edward Arnold).

Fritschi, Gerhard (1981) 'Oral experience in some modern African novels', typscript, 282 pp. received from the author.

Frye, Northrop (1957) *Anatomy of Criticism* (Princeton, NJ: Princeton University Press).

Gelb, I[gnace] J. (1963). *A study of Writing*, rev. edn. (Chicago: University of Chicago Press). Originally published as *A Study of Writing: The Foundations of Grammatology* (1952).

Givón, Talmy (1979) 'From discourse to syntax. grammar as a processing strategy', *Syntax and Semantics*, 12, 81-112.

Gladwin, Thomas (1970) *East Is a Big Bird: Navigation and Logic on Puluwat Atoll* (Cambridge, Mass.: Harvard University Prss).

Goldin Frederick (ed.) (1973) *Lyrics of the Troubadours and Trouvéres: An Anthology and a History*, trans and introduction by Frederick Goldin (Garden City, NY: Anchor Books).

Goody, Jack [John Rankin] (ed.) (1968a) *Literacy in Traditional Societies*, introduction by Jack Goody (Cambridge, England: Cambridge University Press).

— (1968b) 'Restricted Literacy in Northern Ghana', in Jack Goody (ed.), *Literacy in Traditional Societies (Cambridge, England: Cambridge University Press), 198-264.*

— *(1977) The Domestication of the Savage Mind* (Cambridge, England; Cambridge University Press).

Goody, Jack [John Rankine} and Watt, Ian (1968) 'The consequences of literacy,' in Jack Goody (ed.), *Literacy in Traditional Societies* (Cambridge, England: Cambridge University Press), 27-84.

Grimble, A. F. (1957) *Return to the Islands* (London: Murray).

Gulik, Robert Hans van (trans. and ed.) (1949) *Three Murder Cass*

Solved by Judge Dee: An Old Chinese Detective Novel (Tokyo: Toppan Printing co.). The original is an anonymous eighteenth-century Chinese work. The historical Dee Goong an, or 'Judge Dee' (A.D. 630-700), figures in earlier Chinese stories.

Gumperz, John J., Kaltmann, Hannah and O'Connor, Catherine (1982 or 1983) 'The transition to literacy' to appear in Deborak Tannen (ed.), *Coherence in Spoken and Written Discourse*, in preparation for 1982 or 1983 publication (Norwood, NJ: Ablex). This paper was presented at a pre-conference session of the thirty-second annual Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics, March 19-21, 1981. Manuscript received from authors.

Guxman, M. M. (1970) 'Some general regularities in the formation and development of national languages', in Joshua A. Fishman (ed.), *Readings in the Sociology of Language* (The Hague: Mouton), 773-6.

Hadas, Moses (1954) *Ancilla to Classical Reading* (New York: Columbia University Press).

Hajnal, István (1954) *L'Enseignement de l'écriture aux universités médiévales* (Budapest: Academia Scientiarum Hungarica Budapestini).

Harms, Robert W. (1980) 'Bobangi oral traditions: indicators of changing perceptions', in Joseph C. Miller (ed.), *The African Past Speaks* (London: Dawson; Hamden, Conn : Archon), 178-200. These approaches are predicated on the assumption that oral traditions are retained and passed down, not out of an idle curiosity about the past, but because they make significant statements about the present.

Hartman, Geoffrey (1981) *Saving the Text: Literature/Derrida/ Philosophy* (Baltimore, Md. John Hopkins University Press).

Haugen, Einar (1966) 'Linguistics and language planning', in William Bright (ed.), *Sociolinguistics. Proceedings of the UCLA Sociolinguistics Conference 1964* (The Hague: Mouton), 50-71.

Havelock, Eric A. (1963) *Preface to Plato* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press).

— (1973) 'Prologue to Greek literacy', in *Lectures in Memory of Louise Taft Sample*, University of Cincinnati Classical Studies, vol. 2 (Norman, Okla.: University of Oklahoma Press), 229-91.

— (1976) *Origins of Western Literacy* (Toronto: Ontario Institute for Studies in Education).

— (1978a) *The Greek Concept of Justice: From Its Shadow in*

Homer to Its Substance in Plato (Cambridge, Mass., and London, England: Harvard University Press).
—— (1978b) 'The alphabetization of Homer', in Eric A. Havelock and Jackson F. Herschell (ed), *Communication Arts in the Ancient World* (New York: Hastings House), 3-21.
—— (1979) 'The ancient art of oral poetry', *Philosophy and Rhetoric*, 19, 187, 202.
Havelock, Eric A. and Herschell, Jackson P. (eds) (1978) *Co-Communication Arts in the Ancient World*, Humanistic Studies in the Communication Arts (New York: Hastings House).
Hawkes, Terence (1977) *Structuralism and Semiotics* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press: London: Methuen).
Haymes, Edward R. (1973) *A Bibliography of Studies Relating to Parry's and Lord's Oral Theory*, Publications of Milman Parry Collection: Documentation and Planning Series 1 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press). Invaluable. Over 500 items. See also Holoka 1973.
Henige, David (1980) "The disease of writing": Ganda and Nyoro kinglists in a newly literate world', in Joseph C. Miller (ed.), *The African Past Speaks* (London: Dawson: Hamden, Conn.: Archon), 240-61.
Hirsch, E. D., Jr (1977) *The Philosophy of Composition* (Chicago and London: University of Chicago Press).
Holoka, James P. (1973) 'Homeric originality: a survey', *Classical World*, 66, 257-93. Invaluable bibliography, annotated; 214 entries. See also Haymes 1973.
Hopkins, Gerard Manley (1937) *Note-Books and Papers of Gerard Manley Hopkins*, ed. Humphrey House (London: Oxford University Press).
Horner, Winifred Bryan (1979) 'Speech-act and text-act theory: "theme-ing" in freshman composition', *College Composition and Communication*, 30, 166-9.
—— (1980) *Historical Rhetoric: An Annotated Bibliography of Selected Sources in English* (Boston, Mass.: G. K. Hall).
Howell, Wilbur Samuel (1956) *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700* (Princeton, NJ: Princeton University Press).
—— (1971) *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric* (Princeton, Nj: Princeton University Press).
Iser, Wolfgang (1978) *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore and London: Johns Hopkis University Press). Originally published as *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer*

Wirkung (Munich. Wilhelm, Fink, 1976).
Ivins, William M., Jr (1953) *Prints and Visual Communication* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).
Jaynes, Julian (1977) *The Origins of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral mind* (Boston: Houghton Mifflin).
Johnson, John William (1979a) 'Somali prosodic systems', *Horn of Africa*, 2 (3) (July-September), 46-54.
— (1979b) 'Recent contributions by Somalis and Somalists to the study of oral literature', in Hussein M. Adam (Ed.), *Somalia and the World: Proceedings of the International Symposium ... Oct. 15-21, 1979*, vol. 1 (Mogadishu: Halgan), 117-31.
Jousse, Marcel (1925) *Le Style oral rhythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs* (Paris: G. Beauschesne).
— (1978) *Le Parlant, la parole, et le souffle*, préface by Maurice Houis, Ecole Pratique des Hautes Etudes, *L;Anthropologie du geste* (Paris: Gallimard).
Kahler, Eric (1973) *The Inward Turn of Narrative*, trans. by Richard and Clara Winston (Princeton, NJ: Princeton University Press).
Kelber, Werner (1980) 'Mark and oral tradition', *Semeia*, 16, 7-55.
— (1983) *The Oral and the Written Gospel:The Hermeneutics of Speaking and Writing in the Synoptic Tradition, Mark Paul and Q.* (Philadelphia: Fortress Press (in press).
Kennedy, George a. (1980) *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times* (Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press).
Kerckhove, Derrick de (1981) 'A theory of Greek tragedy', *Sub-Stance*, pub. by Sub-Stance, Inc., University of Wisconsin, Madison (Summer 1981).
Kiparsky, Paul (1976) 'Oral poetry: some linguistic and typological considerations', in Benjamin A. Stolz and Richard S. Shannon (eds), *Oral Literature and the Formula* (Ann Arbor, Mich.: Center for the Coordination of Ancient and Modern Studies), 73-106.
Kroeber, A. L. (1972) 'Sign language inquiry', in Garrick Mallery (ed.), *Sign Language among North American Indians* (The Hague: Mouton). Reprinted Washington, DC, 1981.
Lanham, Richard A. (1968) *A Handlist of Rhetorical Terms* (Berkeley: University of California Press).
Leakey, Richard e. and Lewin, Roger (1979) *People of the Lake: Mankind and its Beginnings* (Garden City, NY: Anchor Press/ doubleday).
Lévi-Strauss, Claude (1963) *Totemism*, trans. by Rodney Needham

(Boston· Beaon Press).
— (1966) *The Savage Mind*, (Chicago· University of Chicago Press). Originally published as *La Penseé sauvage* (1962).
— (1970) *The Raw and the Cooked*, trans. by John and Doreen Weightman (New York: Harper & Row). Originally published as *Le Cru et le cuit* (1964).
— (1979) *Myth and Meaning*, the 1977 Massey Lectures, CBS Radio Series, 'Ideas' (New York: Schocken Books).
Lévy-Bruhl, Lucien (1910) *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (Paris: F. Alcan).
—— (1923) *Primitive Mentality*, authorized trans. by Lilian A. Clare (New York: Macmillan). French original, *La Mentalité primitive.*
Lewis, C[live] S[taples] (1954) *English Literature in the Sixteenth Century (excluding Drama)*, vol. 3 of *Oxford History of English Literature* (Oxford: Clarendon Press).
Lloyd, G[eoffrey] E[dward] R[ichard] (1966) *Polarity and Analogy: Two Types of Argumentation in Early Greek Thought* (Cambridge, England: Cambridge University Press).
Lord, Albert B. (1960) *The Singer of Tales*, Harvard Studies in Comparative Literature, 24 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).
— (1975) 'Perspectives on recent work in oral literature', in Joseph J. Duggan (ed.), *Oral Literature* (New York: Barnes and Noble), 1-24.
Lotman, Jurij (1977) *The Structure of the Artistic Text*, trans. by Ronald Vroon, Michigan Slavic Contributions, 7 (Ann Arbor, Mich.: University of Michigan).
Lowry, Martin (1979) *The World of Aldus Manutius: Business and Scholarship in Renaissance Venice* (Ithaca, NY. Cornell University Press).
Luria [also Lurriia], Aleksandr Romanovich (1976) *Cognitive Development: Its Cultural and Social Foundations*, ed. Michael Cole, trans. by Martin Lopez-Morillas and Lynn Solataroff (Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press)
Lynn, Robert Wood (1973) 'Civil catechetics in mid-Victorian America: some notes about American civil religion, past and present', *Religious Education*, 68, 5-27.
Macherey, Pierre (1978) *A Theory of Literary Production*, trans. by Geoffrey Wall (London and Boston: Routledge & Kegan Paul). Originally published as *Pour une Théore de la production littéaire* (1966).

Mackay, Ian (1978) *Introducing Practical Phonetics* (Boston. Little, Brown).
McLuhan, Marshall (1962) *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press).
Malinowski, Bronislaw (1923) 'The problem of meaning in primitive languages', in C. K Ogden, and I. A. Richards (eds), *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, introduction by J. P. Postgate and supplementary essays by M. Malinowski and F. G. Crookshank (New York: Harcourt, Brace; London: Kegan Paul, Trench, Trubner). 451-10.
Mallery, Garrick (1972) *Sign Language among North American Indians compared with That among Other Peoples and Deaf-Mutes* with articles by A. K. Kroeber and C. F. Voegelin, Approaches to Semiotics, 14 (The Hague· Mouton). Reprint of a monograph published in 1991 in the first Report of the Bureau of Ethnology.
Maranda, Pierre and Maranda, Elli Kòngàs (eds) (1971) *Structural Analysis of Oral Tradition* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press). Studies by Claude Lévi-Strauss, Edmund, R. Leach, Dell Hymes, A. Julien Greimas, Victor Turner, James L. Peacock, Alan Dundes, Elli Köngäs Maranda, Alan Lomax and Joan Halifax, Roberto de Matta, and David Maybury-Lewis.
Markham, Gervase (1675) *The English House-Wife, containing the inward and outward Vertues which ought to be a Compleat Woman: As her Skill in Physick, Chirurgery, Cookery, Extraction of Oyls, Banquetting stuff, Ordering of great Feasts, Preserving all sorts of Wines, conceited secrets, Distillations, Perfumes, Ordering of Wool, Hemp, Flax; Making Cloth and Dying· the knowledge of Dayries; Office of Malting; of Oats, their excellent uses in Families; of Brewing, Baking and all other things belonging to the Household.* A Work generally approved, and now the Eighth Time much Augmented, Purged, and made the most profitable and necessary for all men, and the general good of this Nation (London: George Sawbridge).
Marrou, Henri-Irénée (1956) *A History of Education in Antiquity*, trans. by George Lamp (New York: Sheed & Ward).
Meggitt, Mervyn (1968) 'Uses of literacy in New Guinea and Melanesia', in Jack Goody (ed.), *Literacy in Traditional Societies* (Cambridge, England: Cambridge University Press), 300-9.
Merleau-Ponty, Maurice (1961) 'L'Oeil et l'esprit', *Les Temps modernes*, 18, 184-5 Numéro spécial· 'Maurice Merleau-Ponty', 193-

227.
Miller, Joseph C. (1980) *The African Past Speaks" Essays on Oral Tradition and History* (London: Dawson; Hamden, Conn.: Archon).
Miller, J[oseph] Hillis (1979) 'On edge. the crossways of contemporary criticism', *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 32, (2) (January), 13-32.
Miller, Perry and Johnson, Thomas H. (1938) *The Puritans* (New York: American Book Co.).
Murphy, James J. (1974) *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from St Augustine to the Renaissance* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press).
Nänny, Max (1973) *Ezra Pound: Poetics for an Electric Age* (Berne: A. Franke Verlag).
Nelson, William (1976-7) 'From "Listen, Lordings" to "Dear Reader",' *University of Toronto Quarterly*, 46, 111-24.
Neumann, Erich (1954) *The Origins and History of Consciousness*, foreward by c. G. Jung, trans. by R. F. C. Hull, Bollingen Series, XLII (New York: Pantheon Books). Originally published as *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins* (1949).
Obiechina, Emmanuel (1975) *Culture, Tradition, and Society in the West African Novel* (Cambridge, England: Cambridge University Press). 'The blending of impulses from the oral and the literary traditions gives the West African novel its distinctive local color' (p. 34).
O'Connor, M[ichael Patrick] (1980) *Hebrew Verse Structure* (Winona Lake, Ind.: Eisenbrauns). With skill and remarkable verve, avails himself of the work of Parry Lord, and Ong to reassess Hebrew verse in line with new discoveries about oral cultures and their psychodynamics.
Okpewho, Isidore (1979) *The Epic in Africa: Toward a Peotics of the Oral Performance* (New York: Columbia University Press).
Oliver, Robert T. (1971) *Communication and Culture in Ancient India and China* (Syracuse, NY: Syracuse University Press).
Olson, David R. (1977) 'From utterance to text: the bias of language in speech and writing', *Harvard Educational Review*, 47, 257-81.
— (1980a) 'On the language and authority of textbooks', *Journal of Communication*, 30, (4) (Winter), 186-96.
— (ed.) (1980b) *Social Foundations of Language and Thought* (New York: Norton).
Ong, Walter J. (1958a) *Ramus and Talon Inventory* (Cambridge,

Mass.: Harvard University Press).
— (1958b) *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).
— (1962) *The Barbarian Within* (New York: Macmillan).
— (1967a) *In the Human Grain* (New York: Macmillan: London: Collier-Macmillan).
— (1967b) *The Presence of the Word* (New Haven and London: Yale University Press).
— (1977) *Interfaces of the Word* (Ithaca and London: Cornell University Press).
— (1978) 'Lıteracy and orality in our times', *ADE Bulletin*, 58 (September), 1-7.
— (1981) *Fighting for Life: Contest, Sexuality, and Consciousness* (Ithaca and London: Cornell University Press).
Opie, Iona Archibald and Opie, Peter (1952) *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* (Oxford: Clarendon Press) l
Opland, Jeff[rey] (1975) '*Imbongi Nezibongo*: the Xhosa tribal poet and the contemporary poetic tradıtion;, *PMLA*, 90, 185-208.
— (1976) Discussıon following the paper 'Oral Poetry: some linguistic and typological consideration', by Paul Kiparsky, in Benjamin A. Stoltz and Richard S. Shannon (eds), *Oral Literature and the Formula* (Ann Arbor, Mich.: Center for the Coordınation of Ancient and Modern Studies), 107-25.
Oppenheim, a. Leo (1964) *Ancient Mesopotamia* (Chicago: University of Chıcago Press).
Packard, Randall M. (1980) 'The study of historıcal process in African traditions of genesis: the Bashu myth of Muhiyi', in Joseph C. Miller (ed.), *The African Past Speaks* London: Dawson; Hamden, Conn.: Archon), 157-77.
Parker, William Riley (1967) 'Where do English departments come from?' *College English*, 28, 339-51.
Parry, Adam (1971) Introductıon, pp. ix-xlii, and footnotes, *passim*, in Milman Parry, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, ed. Adam Parry (Oxford: Clarendon Press).
Parry, Anne Amory (1973) *Blameless Aegisthus: A Study of αμυμων and Other Homeric Epithets*, Mnemosyne: Bibliotheca Classica Batava, Supp. 26 (Leyden: E. J. Brill).
Parry, Mılman (1928) *L'Epithéte traditionelle dans Homére* (Parıs: Société Editrice Les Belles Lettres). In English translation, pp. 1-190 in Milman Parry, *The Making of Homeric Verse*, ed. Adam

Parry (Oxford: Clarendon Press, 1971).
— (1971) *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, ed. [his son} Adam Parry (Oxford: Clarendon Press).
Peabody, Berkley (1975) *The Winged Word: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod's Works and Days* (Albany, NY: State University of New York Press).
Plaks, Andrew H. (ed.) (1977) *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, foreward by Cyril Birch (Princeton, NJ: Pnnceton UniversityPress).
Plato. References to Plato are given by citing the usual Stephanus numbers, by which the references can be traced in any scholarly edition and ın most popular editions.
Plato (1973) *Phaedrus and Letters VII and VIII*, trans. with introductions by Walter Hamılton (Harmondworth, England: Penguin Books).
Potter, Stephen (1937) *The Muse in Chains: A Study in Education* (London: Jonathan Cape).
Pratt, Mary Louise (1977) *Toward a Speech Act Theory of Literary Dıscourse* (Bloomıngton and London: Indiana University Press).
Propp, V[ladımir Iakovlevich] (1968) *Morphology of the Folktale*, 2nd edn rev. (Austin and London: University of Texas Press, for the Amencan Folklore Society and the Indiana University Research Center for the Language Sciences).
Reichert, John (1978) 'More than kın and less than kind: limits of genre theory', in Joseph P. Strelka (ed.), *Theories of Literary Genre. Yearbook of Comparative Criticism,* vol. VII (University Park and London: Pennsylvania State University Press), 57-79.
Renou, Louis (1965) *The Destiny of the Veda ın India*, ed. Dev Raj Chanana (Delhi, Patna, Varanasi: Motilal Banarsidass).
Richardson, Malcolm (1980) 'Henry V, the English chancery, and chancery English', *Speculum*, 55, (4) (October), 726-50.
Rosenberg, Bruce A.(1970) *The Art of the American Folk Preacher* (New York: Oxford UniversityPress).
— (1978) 'The genres of oral narrative', in Joseph P. Strelka (ed.), *Theories of Literary Genre. Yearbook of Comparative Criticism*, vol. VIII (University Park and London: Pennsylvania State University Press), 150-65.
Rousseau, Jean-Jacques (1821) 'Essai sur l'ongıne des langues: où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale', in *Oeuvres de*

J. J. Rousseau (21 vols, 1820-3) vol. 13, *Ecrits sur la musique* (Paris: E. A. Lequien), 143-221.

Rutledge, Eric (1981) 'The lessons of apprenticeship: music and textual variation in Japanese epic tradition', paper read at the ninety-sixth annual convention of the Modern Languages Association of america, New York, NY, 27-30 December, 1981, program item 487, 'Anthropological approaches to literature', 29 December. Manuscript from the author.

Sampson, Geoffrey (1980) *Schools of Lingustics* (Stanford, Calif.: Stanford University Press).

Saussure, Ferdinand de (1959) *Course in General Linguistics*, trans. by Wade Baskin, ed. by Charles Bally and Albert Sechehaye, in collaboration with Albert Reidlinger (New York: Philosophical Library). Originally published in French (1916). This, the most important of Saussure's works, was compiled and edited from students' notes from his course in general linguistics given at Geneva in 1906-7, 1908-9 and 1910-11. Saussere left no text of his lectures.

Scheub, Harold (1977) 'Body and image in oral narrative performance', *New Literary History*, 8, 345-67. Includes photographs of gesticulation with hands and other parts of the body by women narrative performers among the Xhosa.

Schmandt-Besserat, Denise (1978) 'The earliest precursor of writing', *Scientific American*, 238, (6) (June), 50-9. Treats the hollow clay bullae and enclosed clay tokens from the Neolithic period in Western Asia in and around 9000 BC and used for several thousands of years, it seems, largely to record holdings or shipments of cattle, grain, other commodities. Very likely a precursor of writing that perhaps led into real writing.

Scholes, Robert and Kellogg, Robert (1966) *The Nature of Narrative* (New York: Oxford University Press).

Scribner, Sylvia and Cole, Michael (1978) 'Literacy without schooling: testing for intellectual effects', *Harvard Educational Review*, 48, 448-61.

Sherzer, Joel (1974) '*Namakke, Sunmakke, Kormakke*: three types of Cuna speech event', in Richard Bauman and Joel Sherzer (eds), *Explorations in the Ethnography of Speaking* (Cambridge, England, and New York: Cambridge University Press), 263-82, 462-4, 489. Reprint with same pagination: Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin, Offprint Series, 174 (n.d.).

— (1981) 'The interplay of structure and function in Kuna narrative,

or how to grab a snake in the Darien', in Deborah Tannen (ed.), *Georgetown University Round Table on Languages* and *Linguists 1981* (Washington, DC: Georgetown University Press), 306-22.
Siertsema, B. (1955) *A Study of Glossematics: Critical Survey of its Fundamental Concepts* (The Hague: Martinus Nijhoff).
Solt, Mary Ellen (ed.) (1970) *Concrete Poetry: A World View* (Bloomington: Indiana University Press).
Sonnino, Lee Ann (1968) *A Handbook for Sixteenth-Century Rhetoric* (London: Routledge & Kegan Paul.)
Sparks, Edwin Erle (cd). (1908) *The Lincoln-Douglas Debates of 1858*, Collections of the Illinois State Historical Library, vol. III, Lincoln Series, Vol. 1 (Springfield, Ill.: Illinois State Historical Library).
Steinberg, S.H. (1974) *Five Hundred Years of Printing*, 3rd edn rev. by James Moran (Harmondsworth, England: Penguin Books).
Steiner, George (1967) *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman* (New York: Athenaeum).
Stokoe, William, C., Jr (1972) *Semiotics and Human Sign Language* (The Hague and Paris: Mouton).
Stolz, Benjamin A. and Shannon, Richard S. (eds) (1976) *Oral Literature and the Formula* (Ann Arbor, Mich.: Center for the Coordination of Ancient and Modern Studies).
Tambiah, S.J. (1968) 'Literacy in a Buddhist village in north-east Thailand', in Jack Goody (ed.), *Literacy in Traditional Societies* (Cambridge, England: Cambridge University Press), 85-131.
Tannen, Deborah (1980a) 'A comparative analysis of oral narrative strategies: Athenian Greek and American English', in Wallace L. Chafe (ed.), *The Pear Stories: Cultural, Cognitive, and Linguistic Aspects of Narrative Production* (Norwood, NJ: Ablex), 51-87.
— (1980b) 'Implications of the oral/literate continuum for cross-cultural communication', in James E. Alatis (ed.), *Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics 1980: Current Issues in Bilingual Education* (Washington, DC: Georgetown University Press), 326-47.
Tillyard, E.M.W. (1958) *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge* (London: Bowes & Bowes).
Toelken, Barre (1976) 'The Pretty Languages" of Yellowman: Genre, Mode, and Texture in Navaho Coyote Narratives', in Dan Ben-Amos (ed.), *Folklore Genres* (Austin, Texas, and London: University of Texas Press), 145-70.

Visible Language (formerly *Journal of Typographic Research*). Publishes many valuable articles about typography, its constitution and development, its psychological and cultural effects, etc.

Watt, Ian (1967) *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding* (Berkeley: University of California Press). Rpt. 1957.

Whitman, Cedric M. (1958) *Homer and the Homeric Tradition* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press). Reprinted New York: Norton, 1965. Discusses the 'geometric structure of the *Iliad*', 249-84 (and diagram in four-page appendix after p. 366). Through ring composition (concluding a passage with the formula that began it), Homer (unconsciously?) organizes the *Iliad* in a geometric pattern like boxes within boxes. The *Iliad* is spun out from slight episode, the *Odyssey* is more complex (pp. 306 ff.).

Wilks, Ivor (1968) 'The transmission of Islamic learning in the western Sudan', in Jack Goody (ed.), *Literacy in Traditional Societies* (Cambridge, England: Cambridge University Press), 162-97.

Wilson, Edward O. (1975) *Sociobiology: The New Synthesis* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press).

Wolfram, Walt (1972) 'Sociolinguistic premises and the nature of nonstandard dialects', in Arthur L. Smith (ed.), *Language, Communication, and Rhetoric in Black America* (New York: Harper & Row), 28-40.

Yates, Frances A. (1966) *The Art of Memory* (Chicago: University of Chicago Press).

Zwettler, Michael J. (1977) *The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry* (Columbus, Ohio: Ohio State University Press).

المؤلف في سطور

د. والترج. أونج.

* ولد في مدينة كانزس سيتي، بولاية ميسوري، بالولايات المتحدة سنة ١٩١٢.
* حصل على الدكتوراه من قسم اللغة الإنجليزية من جامعة هارفارد سنة ١٩٥٥.
* اهتم منذ الأربعينيات بموضوع الشعر والأدب بعامة، في بعديه الشفاهي والكتابي.

المترجم في سطور

د. حسن البنا عزالدين.

* من مواليد محافظة القليوبية بجمهورية مصر العربية ١٩٥٢.
* حصل على الماجستير في الأدب العربي من جامعة عين شمس ١٩٧٨.
* حصل على الماجستير في الآداب من الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٨٢.
* حصل على الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة عين شمس ١٩٨٦
* صدرت له مؤلفات عدة في الأدب والنقد.
* له كثير من العروض النقدية والترجمات والمقالات في المجلات المتخصصة
* عضو هيئة التدريس في كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الزقازيق، بمصر.

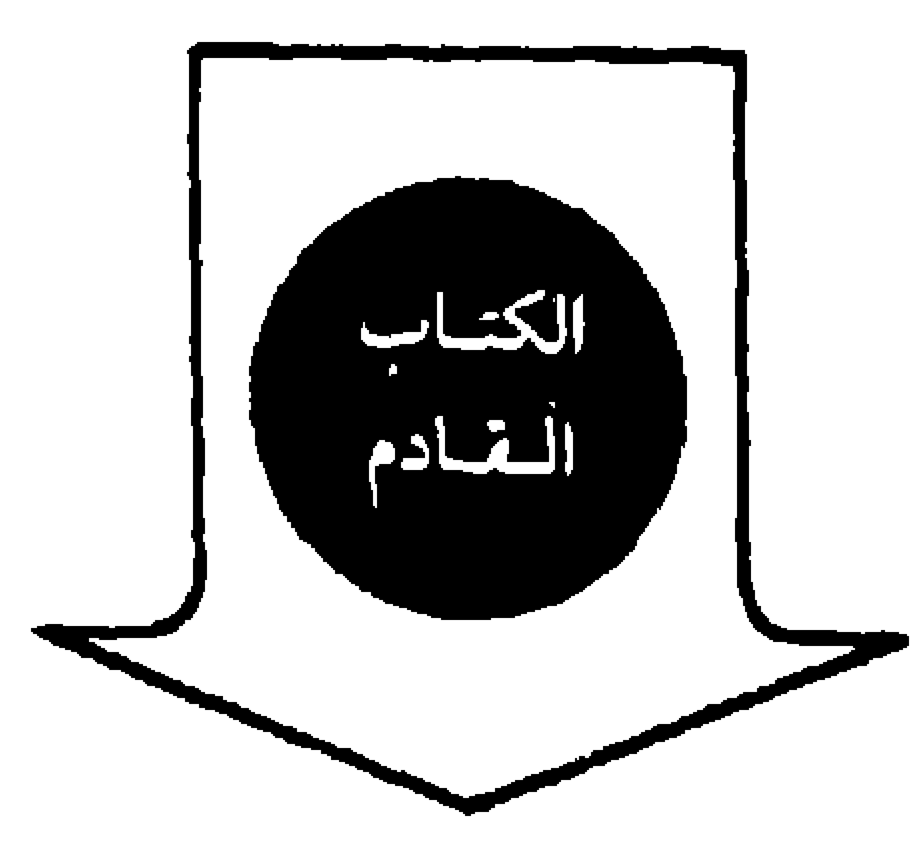
المراجع في سطور

د. محمد عصفور.

* دكتوراه في الأدب الإنجليزي من جامعة إنديانا ١٩٧٣.
* أستاذ الأدب الإنجليزي في الجامعة الأردنية.
* رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها (١٩٨٢ - ١٩٨٨).
* ترجم عدة كتب منها:

البدائية. نشر في سلسلة عالم المعرفة، عام ١٩٨٢.

مفاهيم نقدية: نشر في سلسلة عالم المعرفة عام ١٩٨٧.



الطاغية

دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي

تأليف:

د. إمام عبدالفتاح إمام

صدر عن هذه السلســلة

١ ـ الحضارة	تأليف : د/ حسين مؤنس	ينــاير ١٩٧٨
٢ ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر	تأليف : د/ إحسان عباس	فبرايــر ١٩٧٨
٣ ـ التفكير العلمي	تأليف : د/ فؤاد زكريا	مــارس ١٩٧٨
٤ ـ الولايات المتحدة والمشرق العربي	تأليف : / أحمد عبدالرحيم مصطفى	أبريــل ١٩٧٨
٥ ـ العلم ومشكلات الإنسان المعاصر	تأليف : د/ زهير الكرمي	مايــو ١٩٧٨
٦ ـ الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها	تأليف : د/ عزت حجازي	يونيــو ١٩٧٨
٧ ـ الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية	تأليف : / محمد عزيز شكري	يولــيو ١٩٧٨
٨ ـ تراث الإسلام (الجزء الأول)	ترجمة : د/ زهير السمهوري تحقيق وتعليق : د/ شاكر مصطفى مراجعة : د/ فؤاد زكريا	أغسطس ١٩٧٨
٩ ـ أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة	تأليف : د/ نايف خرما	سبتمبر ١٩٧٨
١٠ ـ جحا العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار	أكتوبر ١٩٧٨
١١ ـ تراث الإسلام (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ حسين مؤنس، د/ إحسان العمد مراجعة : د/ فؤاد زكريا	نوفمبر ١٩٧٨
١٢ ـ تراث الإسلام (الجزء الثالث)	ترجمة : د/ حسين مؤنس، د/ إحسان العمد مراجعة : د/ فؤاد زكريا	ديسمبر ١٩٧٨
١٣ ـ الملاحة وعلوم البحار عند العرب	تأليف : د/ أنور عبدالعليم	ينايــر ١٩٧٩
١٤ ـ جمالية الفن العربي	تأليف : د/ عفيف بهنسي	فـبراير ١٩٧٩
١٥ ـ الإنسان الحائر بين العلم والخرافة	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح	مــارس ١٩٧٩
١٦ ـ النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية	تأليف : د/ محمود عبدالفضيل	أبــريل ١٩٧٩
١٧ ـ الكون والثقوب السوداء	إعداد : رؤوف وصفي مراجعة : زهير الكرمي	مايــو ١٩٧٩
١٨ ـ الكوميديا والتراجيديا	ترجمة : د/ علي أحمد محمود مراجعة : د/ شوقي السكري، د/ علي الراعي	يونــيو ١٩٧٩
١٩ ـ المخرج في المسرح المعاصر	تأليف : / سعد أردش	يولــيو ١٩٧٩

٢٠ـ التفكير المستقيم والتفكير الأعوج	ترجمة حسن سعيد الكرمي مراجعة : صدقي حطاب	أغسطس ١٩٧٩
٢١ـ مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي	تأليف : د/ محمد على الفرا	سبتمبر ١٩٧٩
٢٢ـ البيئة ومشكلاتها	تأليف رشيد الحمد د/ محمد سعيد صباريني	أكتوبر ١٩٧٩
٢٣ـ الرق	تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني	نوفمبر ١٩٧٩
٢٤ـ الإبداع في الفن والعلم	تأليف ٠ د/ حسن أحمد عيسى	ديسمبر ١٩٧٩
٢٥ـ المسرح في الوطن العربي	تأليف د/ علي الراعي	يناير ١٩٨٠
٢٦ـ مصر وفلسطين	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن	فبراير ١٩٨٠
٢٧ـ العلاج النفسي الحديث	تأليف : د/ عبدالستار ابراهيم	مارس ١٩٨٠
٢٨ـ أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي	ترجمة : شوقي حلال	أبريل ١٩٨٠
٢٩ـ العرب والتحدي	تأليف : د/ محمد عماره	مايو ١٩٨٠
٣٠ـ العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة	تأليف ٠ د/ عزت قرني	يونيو ١٩٨٠
٣١ـ الموشحات الأندلسية	تأليف ٠ د/ محمد زكريا عناني	يوليو ١٩٨٠
٣٢ـ تكنولوجيا السلوك الإنساني	ترجمة : د/ عبدالقادر يوسف مراجعة . د/ رجا الدريني	أغسطس ١٩٨٠
٣٣ـ الإنسان والثروات المعدنية	تأليف . د/ محمد فتحي عوض الله	سبتمبر ١٩٨٠
٣٤ـ قضايا أفريقية	تأليف ٠ د/ محمد عبدالغني سعودي	أكتوبر ١٩٨٠
٣٥ـ تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (١٩٣٠ـ ١٩٧٠)	تأليف د/ محمد حابر الأنصاري	نوفمبر ١٩٨٠
٣٦ـ الحب في التراث العربي	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	ديسمبر ١٩٨٠
٣٧ـ المساجد	تأليف : د/ حسين مؤنس	يناير ١٩٨١
٣٨ـ تكنولوجيا الطاقة البديلة	تأليف : د/ سعود يوسف عياش	فبراير ١٩٨١
٣٩ـ ارتقاء الإنسان	ترجمة : د/ موفق شخاشيرو مراجعة ٠ زهير الكرمي	مارس ١٩٨١
٤٠ـ الرواية الروسية في القرن التاسع عشر	تأليف : د/ مكارم الغمري	أبريل ١٩٨١
٤١ـ الشعر في السودان	تأليف : د/ عبده بدوي	مايو ١٩٨١
٤٢ـ دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية	تأليف : د/ علي خليفة الكواري	يونيو ١٩٨١
٤٣ـ الإسلام في الصين	تأليف : فهمي هويدي	يوليو ١٩٨١
٤٤ـ اتجاهات نظرية في علم الاجتماع	تأليف د/ عبدالباسط عبدالمعطي	أغسطس ١٩٨١

العنوان	المؤلف	التاريخ
٤٥ـ حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار	سبتمبر ١٩٨١
٤٦ـ دعوة إلى الموسيقا	تأليف : د/ يوسف السيسي	أكتوبر ١٩٨١
٤٧ـ فكرة القانون	ترجمة . سليم الصويص مراجعة . سليم بسيسو	نوفمبر ١٩٨١
٤٨ـ التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح	ديسمبر ١٩٨١
٤٩ـ صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي	تأليف صلاح الدين حافظ	يناير ١٩٨٢
٥٠ـ التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية	تأليف : د/ محمد عبدالسلام	فبراير ١٩٨٢
٥١ـ السينما في الوطن العربي	تأليف : جان ألكسان	مارس ١٩٨٢
٥٢ـ النفط والعلاقات الدولية	تأليف : د/ محمد الرميحي	أبريل ١٩٨٢
٥٣ـ البدائية	ترجمة : د/ محمد عصفور	مايو ١٩٨٢
٥٤ـ الحشرات الناقلة للأمراض	تأليف : د/ جليل أبو الحب	يونيو ١٩٨٢
٥٥ـ العالم بعد مائتي عام	ترجمة . شوقي جلال	يوليو ١٩٨٢
٥٦ـ الإدمان	تأليف : د/ عادل الدمرداش	أغسطس ١٩٨٢
٥٧ـ البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية	تأليف : د/ أسامة عبدالرحمن	سبتمبر ١٩٨٢
٥٨ـ الوجودية	ترجمة . د/ إمام عبدالفتاح	أكتوبر ١٩٨٢
٥٩ـ العرب أمام تحديات التكنولوجيا	تأليف : د/ انطونيوس كرم	نوفمبر ١٩٨٢
٦٠ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الأول)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري	ديسمبر ١٩٨٢
٦١ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري	يناير ١٩٨٣
٦٢ـ حكمة العرب	ترجمة : د/ فؤاد زكريا	فبراير ١٩٨٣
٦٣ـ الإسلام والاقتصاد	تأليف : د/ عبدالهادي علي النجار	مارس ١٩٨٣
٦٤ـ صناعة الجوع (خرافة الندرة)	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد	إبريل ١٩٨٣
٦٥ـ مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل	مايو ١٩٨٣
٦٦ـ الإسلام والشعر	تأليف : د/ سامي مكي العاني	يونيو ١٩٨٣
٦٧ـ بنو الإنسان	ترجمة : زهير الكرمي	يوليو ١٩٨٣
٦٨ـ الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية	تأليف : د/ محمد موفاكو	أغسطس ١٩٨٣
٦٩ـ ظاهرة العلم الحديث	تأليف : د/ عبدالله العمر	سبتمبر ١٩٨٣
٧٠ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) القسم الأول	ترجمة : د/ علي حسين حجاج مراجعة : د/ عطيه محمود هنا	أكتوبر ١٩٨٣
٧١ـ الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي	تأليف : د/ عبدالمالك خلف التميمي	نوفمبر ١٩٨٣
٧٢ـ حكمة الغرب (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ فؤاد زكريا	ديسمبر ١٩٨٣

٧٣ـ التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي	تأليف : د/ مجيد مسعود	يناير ١٩٨٤
٧٤ـ مشاريع الاستيطان اليهودي	تأليف : أمين عبدالله محمود	فبراير ١٩٨٤
٧٥ـ التصوير والحياة	تأليف : د/ محمد نبهان سويلم	مارس ١٩٨٤
٧٦ـ الموت في الفكر الغربي	ترجمة : كامل يوسف حسين مراجعة: د/ إمام عبدالفتاح	أبريل ١٩٨٤
٧٧ـ الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا	تأليف : د/ أحمد عتمان	مايو ١٩٨٤
٧٨ـ قضاياالتبعية الإعلامية والثقافية	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن	يونيو ١٩٨٤
٧٩ـ مفاهيم قرآنية	تأليف . د/ محمد أحمد خلف الله	يوليو ١٩٨٤
٨٠ـ الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام)	تأليف . د/ عبدالسلام الترمانيني	أغسطس ١٩٨٤
٨١ ـ الأدب اليوغسلافي المعاصر	تأليف : د/ جمال الدين سيد محمد	سبتمبر ١٩٨٤
٨٢ ـ تشكيل العقل الحديث	ترجمة : شوقي جلال مراجعة . صدقي حطاب	أكتوبر ١٩٨٤
٨٣ ـ البيولوجيا ومصير الإنسان	تأليف : د/ سعيد الحفار	نوفمبر ١٩٨٤
٨٤ ـ المشكلة السكانية وخرافة المالتوسية	تأليف : د/ رمزي زكي	ديسمبر ١٩٨٤
٨٥ ـ دول مجلس التعاون الخليجي ومستويات العمل الدولية	تأليف : د/ بدرية العوضي	يناير ١٩٨٥
٨٦ ـ الإنسان وعلم النفس	تأليف : د/ عبدالستار إبراهيم	فبراير ١٩٨٥
٨٧ ـ في تراثنا العربي الإسلامي	تأليف : د/ توفيق الطويل	مارس ١٩٨٥
٨٨ ـ الميكروبات والإنسان	ترجمة . د/ عزت شعلان مراجعة . د/ عبدالرزاق العدواني د/ سمير رضوان	أبريل ١٩٨٥
٨٩ ـ الإسلام وحقوق الإنسان	تأليف : د/ محمد عماره	مايو ١٩٨٥
٩٠ ـ الغرب والعالم (القسم الأول)	تأليف : كافين رايلي ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري د/ هدى حجازي مراجعة : د/ فؤاد زكريا	يونيو ١٩٨٥
٩١ ـ تربية اليسر وتخلف التنمية	تأليف د/ عبدالعزيز الجلال	يوليو ١٩٨٥
٩٢ ـ عقول المستقبل	ترجمة : د/ لطفي فطيم	أغسطس ١٩٨٥
٩٣ ـ لغة الكيمياء عند الكائنات الحية	تأليف : د/ أحمد مدحت إسلام	سبتمبر ١٩٨٥
٩٤ ـ النظام الإعلامي الجديد	تأليف : د/ مصطفى المصمودي	أكتوبر ١٩٨٥

٩٥ ـ تغيّر العالم	تأليف . د/ أنور عبدالملك	نوفمبر ١٩٨٥
٩٦ ـ الصهيونية غير اليهودية	تأليف · ريجينا الشريف ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز	ديسمبر ١٩٨٥
٩٧ ـ الغرب والعالم (القسم الثاني)	تأليف : كافين رايلي ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري د/ هدى حجازي مراجعة . د/ فؤاد زكريا	يناير ١٩٨٦
٩٨ ـ قصة الأنثروبولوجيا	تأليف : د/ حسين فهيم	فبراير ١٩٨٦
٩٩ ـ الأطفال مرآة المجتمع	تأليف د/ محمد عماد الدين إسماعيل	مارس ١٩٨٦
١٠٠ ـ الوراثة والإنسان	تأليف : د/ محمد علي الربيعي	أبريل ١٩٨٦
١٠١ ـ الأدب في البرازيل	تأليف : د/ شاكر مصطفى	مايو ١٩٨٦
١٠٢ ـ الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية	تأليف : د/ رشاد الشامي	يونيو ١٩٨٦
١٠٣ ـ التنمية في دول مجلس التعاون	تأليف د/ محمد توفيق صادق	يوليو ١٩٨٦
١٠٤ ـ العالم الثالث وتحديات البقاء	تأليف جاك لوب ترجمة : أحمد فؤاد بلبع	أغسطس ١٩٨٦
١٠٥ ـ المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي	تأليف : د/ إبراهيم عبد الله غلوم	سبتمبر ١٩٨٦
١٠٦ ـ «المتلاعبون بالعقول»	تأليف : هربرت . أ . شيللر ترجمة · عبدالسلام رضوان	أكتوبر ١٩٨٦
١٠٧ ـ الشركات عابرة القومية	تأليف : د/ محمد السيد سعيد	نوفمبر ١٩٨٦
١٠٨ ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) (الجزء الثاني)	ترجمة · د/ علي حسين حجاج مراجعة · د/ عطية محمود هنا	ديسمبر ١٩٨٦
١٠٩ ـ العملية الإبداعية في فن التصوير	تأليف : د/ شاكر عبدالحميد	يناير ١٩٨٧
١١٠ ـ مفاهيم نقدية	ترجمة . د/ محمد عصفور	فبراير ١٩٨٧
١١١ ـ قلق الموت	تأليف : د/ أحمد محمد عبدالخالق	مارس ١٩٨٧
١١٢ ـ العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث	تأليف : د/ جون . ب . ديكنسون ترجمة : شعبة الترجمة باليونسكو	أبريل ١٩٨٧
١١٣ ـ الفكر التربوي العربي الحديث	تأليف : د/ سعيد إسماعيل علي	مايو ١٩٨٧
١١٤ ـ الرياضيات في حياتنا	ترجمة : د/ فاطمة عبدالقادر المما	يونيو ١٩٨٧

العنوان	المؤلف	التاريخ
١١٥ ـ معالم على طريق تحديث الفكر العربي	تأليف : د/ معن زيادة	يوليو ١٩٨٧
١١٦ ـ أدب أميركا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الأول)	تسنيق وتقديم سيزار فرناندث مورينو ترجمة · أحمد حسان عبدالواحد مراجعة . د/ شاكر مصطفى	أغسطس ١٩٨٧
١١٧ ـ الأحزاب السياسية في العالم الثالث	تأليف : د/ أسامة الغزالي حرب	سبتمبر ١٩٨٧
١١٨ ـ التاريخ النقدي للتخلف	تأليف : د/ رمزي زكي	أكتوبر ١٩٨٧
١١٩ ـ قصيدة وصورة	تأليف : د/ عبدالغفار مكاوي	نوفمبر ١٩٨٧
١٢٠ ـ سيكولوجية اللعب	تأليف · د/ سوزانا ميلر ترجمة · د/ حسن عيسى مراجعة : د/ محمد عماد الدين إسماعيل	ديسمبر ١٩٨٧
١٢١ ـ الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم	تأليف · د/ رياض رمضان العلمي	يناير ١٩٨٨
١٢٢ ـ أدب أميركا اللاتينية (القسم الثاني)	تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث موريبو ترجمة · أحمد حسان عبدالواحد مراجعة · د/ شاكر مصطفى	فبراير ١٩٨٨
١٢٣ ـ ثقافة الأطفال	تأليف . د/ هادي نعمان الهيتي	مارس ١٩٨٨
١٢٤ ـ مرض القلق	تأليف : د/ دافيد . ف . شيهان ترجمة : د/ عزت شعلان مراجعة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة	أبريل ١٩٨٨
١٢٥ ـ طبيعة الحياة	تأليف : فرانسيس كريك ترجمة · د/ أحمد مستجير مراجعة : د/ عبد الحافظ حلمي	مايو ١٩٨٨
١٢٦ ـ اللغات الأجنبية (تعليمها وتعلمها)	تأليف : د/ نايف خرما، د/ علي حجاج	يونيو ١٩٨٨
١٢٧ ـ اقتصاديات الإسكان	تأليف. د/ إسماعيل إبراهيم درة	يوليو ١٩٨٨
١٢٨ ـ المدينة الإسلامية	تأليف : د/ محمد عبدالستار عثمان	أغسطس ١٩٨٨
١٢٩ ـ الموسيقا الأندلسية المغربية	تأليف · عبدالعزيز بن عبدالجليل	سبتمبر ١٩٨٨
١٣٠ ـ التنبؤ الوراثي	تأليف · د/ زولت هارسيناي، ريتشارد هتون ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي مراجعة : د/ مختار الظواهري	أكتوبر ١٩٨٨

العنوان	المؤلف / المترجم	التاريخ
١٣١ ـ مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الاسلام	تأليف : د/ أحمد سليم سعيدان	نوفمبر ١٩٨٨
١٣٢ ـ أوروبا والتخلف في أفريقيا	تأليف : د/ والتر رودني	ديسمبر ١٩٨٨
	ترجمة : د/ أحمد القصير	
	مراجعة : د/ إبراهيم عثمان	
١٣٣ ـ العالم المعاصر والصراعات الدولية	تأليف : د/ عبدالخالق عبدالله	يناير ١٩٨٩
١٣٤ ـ العلم في منظوره الجديد	تأليف : روبرت م . اغروس جورج ن. ستانسيو	فبراير ١٩٨٩
	ترجمة : د/ كمال خلايلي	
١٣٥ ـ العرب واليونسكو	تأليف . د/ حسن نافعة	مارس ١٩٨٩
١٣٦ ـ اليابانيون	تأليف . إدوين رايشاور	أبريل ١٩٨٩
	ترجمة : ليلى الجبالي	
	مراجعة : شوقي جلال	
١٣٧ ـ الاتجاهات التعصبية	تأليف . د/ معتز سيد عبدالله	مايو ١٩٨٩
١٣٨ ـ أدب الرحلات	تأليف : د/ حسين فهيم	يونيو ١٩٨٩
١٣٩ ـ المسلمون والاستعمار الاوروبي لأفريقيا	تأليف : عبدالله عبدالرزاق ابراهيم	يوليو ١٩٨٩
١٤٠ ـ الانسان بين الجوهر والمظهر (نتملك أو نكون)	تأليف : إريك فروم	أغسطس ١٩٨٩
	ترجمة ٠ سعد زهران	
	مراجعة : د/ لطفي فطيم	
١٤١ ـ الأدب اللاتيني (ودوره الحضاري)	تأليف :د/ أحمد عتمان	سبتمبر ١٩٨٩
١٤٢ ـ مستقبلنا المشترك	إعداد : اللجنة العالمية للبيئة والتنمية	أكتوبر ١٩٨٩
	ترجمة : محمد كامل عارف	
	مراجعة : علي حسين حجاج	
١٤٣ ـ الريف في الرواية العربية	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	نوفمبر ١٩٨٩
١٤٤ ـ الإبداع العام والخاص	تأليف : الكسندرو روشكا	ديسمبر ١٩٨٩
	ترجمة : د/ غسان عبدالحي أبو فخر	
١٤٥ ـ سيكولوجية اللغة والمرض العقلي	تأليف ٠ د/ جمعة سيد يوسف	يناير ١٩٩٠
١٤٦ ـ حياة الوعي الفني (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)	تأليف : غيورغي غانشف	فبراير ١٩٩٠
	ترجمة : د/ نوفل نيوف	
	مراجعة : د/ سعد مصلوح	
١٤٧ ـ الرأسمالية تجدد نفسها	تأليف : د/ فؤاد مُرسي	مارس ١٩٩٠

١٤٨ ـ علم الأحياء والأيديولوجيا والطبيعة البشرية	تأليف : ستيفن روز وآخرين ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي مراجعة : د/ محمد عصفور	أبريل ١٩٩٠
١٤٩ ـ ماهية الحروب الصليبية	تأليف : د/ قاسم عبده قاسم	مايو ١٩٩٠
١٥٠ ـ حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي «الجوانب البيئية والتكنولوجية والسياسية»	(برنامج الأمم المتحدة للبيئة) ترجمة : عبد السلام رضوان	يونيو ١٩٩٠
١٥١ ـ تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية	تأليف : د/ شوقي عبد القوي عثمان	يوليو ١٩٨٩
١٥٢ ـ التلوث مشكلة العصر	تأليف : د/ أحمد مدحت إسلام	أغسطس ١٩٩٠

(ظهر هذا العدد في أغسطس ١٩٩٠، وانقطعت السلسلة بسبب العدوان الغاشم، ثم استؤنفت في شهر سبتمبر ١٩٩١ بالعدد ١٥٣)

١٥٣ ـ الكويت والتنمية الثقافية العربية	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	سبتمبر ١٩٩١
١٥٤ ـ النقطة المتحولة : أربعون عاما في استكشاف المسرح	تأليف : بيتر بروك ترجمة : فاروق عبدالقادر	أكتوبر ١٩٩١
١٥٥ ـ مؤثرات عربية وإسلامية في الادب الروسي	تأليف : د/ مكارم الغمري	نوفمبر ١٩٩١
١٥٦ ـ الفصامي : كيف نفهمه ونساعده، دليل للأسرة والأصدقاء	تأليف : سيلفانو آرتي ترجمة : د/ عاطف أحمد	ديسمبر ١٩٩١
١٥٧ ـ الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي	تأليف : د/ زينات البيطار	يناير ١٩٩٢
١٥٨ ـ مستقبل النظام العربي بعد ازمة الخليج	تأليف : د/ محمد السيد سعيد	فبراير ١٩٩٢
١٥٩ ـ فكرة الزمان عبر التاريخ	ترجمة : فؤاد كامل عبدالعزيز مراجعة : شوقي جلال	مارس ١٩٩٢
١٦٠ ـ ارتقاء القيم (دراسة نفسية)	تأليف : د/ عبداللطيف محمد خليفة	أبريل ١٩٩٢
١٦١ ـ أمراض الفقر (المشكلات الصحية في العالم الثالث)	تأليف : د/ فيليب عطية	مايو ١٩٩٢
١٦٢ ـ القومية في موسيقا القرن العشرين	تأليف : د/ سمحة الخولي	يونيو ١٩٩٢
١٦٣ ـ أسرار النوم	تأليف : الكسندر بوربلي ترجمة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة	يوليو ١٩٩٢
١٦٤ ـ بلاغة الخطاب وعلم النص	تأليف : د/ صلاح فضل	أغسطس ١٩٩٢
١٦٥ ـ الفلسفة المعاصرة في أوربا	تأليف : إ.م. بوشنسكي ترجمة : د/ عزت قرني	سبتمبر ١٩٩٢

١٦٦ـ الأمومة · نمو العلاقات بين الطفل والأم	تأليف : د/ فايز قنطار	أكتوبر ١٩٩٢
١٦٧ـ تاريخ الدراسات العربية في فرنسا	تأليف د/ محمود المقداد	نوفمبر ١٩٩٢
١٦٨ ـ بنية الثورات العلمية	تأليف : توماس كون ترجمة · شوقي جلال	ديسمبر ١٩٩٢
١٦٩ ـ تاريخ الكتاب (القسم الاول)	تأليف : د/ الكسندر ستيبشفيتش ترجمة : د/ محمد م. الأرناؤوط	يناير ١٩٩٣
١٧٠ ـ تاريخ الكتاب (القسم الثاني)	تأليف : د/ الكسندر ستيبشفيتش ترجمة : د/ محمد م. الأرناؤوط	فبراير ١٩٩٣
١٧١ ـ الأدب الأفريقي	تأليف : د/ علي شلش	مارس ١٩٩٣
١٧٢ ـ الذكاء الاصطناعي واقعه ومستقبله	تأليف : آلان بونيه ترجمة : د/ علي صبري فرغلي	أبريل ١٩٩٣
١٧٣ ـ المعتقدات الدينية لدى الشعوب	أشرف على التحرير جفري بارندر ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح إمام مراجعة : د/ عبدالغفار مكاوي	مايو ١٩٩٣
١٧٤ ـ الهندسة الوراثية والأخلاق	تأليف : ناهدة البقصمي	يونيو ١٩٩٣
١٧٥ ـ سيكولوجية السعادة	تأليف : مايكل أرجايل ترجمة : د/ فيصل عبدالقادر يونس مراجعة : شوقي جلال	يوليو ١٩٩٣
١٧٦ ـ العبقرية والإبداع والقيادة	تأليف : دين كيث سايمنتن ترجمة : د/ شاكر عبدالحميد مراجعة : د/ محمد عصفور	أغسطس ١٩٩٣
١٧٧ ـ المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين	تأليف : د/ شكري محمد عياد	سبتمبر ١٩٩٣
١٧٨ ـ الكون	تأليف : د/ كارل ساغان ترجمة : نافع أيوب لبّس مراجعة : محمد كامل عارف	أكتوبر ١٩٩٣
١٧٩ ـ الصداقة (من منظور علم النفس)	تأليف : د/ أسامة سعد أبو سريع	نوفمبر ١٩٩٣
١٨٠ ـ العلاج السلوكي للطفل أساليبه ونماذج من حالاته	تأليف : د/ عبد الستار إبراهيم د/ عبدالعزيز الدخيل د/ رضوى إبراهيم	ديسمبر ١٩٩٣

١٨١ـ الأدب الالماني في نصف قرن تأليف : د/ عبدالرحمن بدوي يـــايـــر ١٩٩٤



سلسلة عالم المعرفة

عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارىء بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة ، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة . ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفاً وترجمة :

١ ـ الدراسات الإنسانية : تاريخ ـ فلسفة ـ أدب الرحلات ـ الدراسات الحضارية ـ تاريخ الافكار.

٢ ـ العلوم الاجتماعية : اجتماع ـ اقتصاد ـ سياسة ـ علم نفس ـ جغرافيا ـ تخطيط ـ دراسات استراتيجية ـ مستقبليات .

٣ ـ الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي ـ الآداب العالمية ـ علم اللغة .

٤ ـ الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن ـ المسرح ـ الموسيقا ـ الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

٥ ـ الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء ، كيمياء ، علم الحياة ، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم) والدراسات التكنولوجية . أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية ـ المترجمة أو المؤلفة ـ من شعر وقصة ومسرحية ، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر

غير وارد في الوقت الحالي .

وتحرص سلسلة عالم المعرفة على ان تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين ، على أن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته ، وفي حالة الترجمة ترسل صفحة الغلاف والمحتويات ، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب . وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق .

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع ـ المؤلف أو المترجم ـ تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي ، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعمائة دينار أيهما أكثر (وبحد أقصى مقداره ألف ومائتا دينار كويتي) ، بالإضافة إلى مائة وخمسين دينارا كويتياً مقابل تقديم المخطوطة ـ المؤلفة و المترجمة ـ من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة .



الاشتراك السنوي : وهو مقصور على الفئات التالية :

● المؤسسات والهيئات داخل الكويت	١٠	دنانير كويتية
● المؤسسات والهيئات في الوطن العربي	١٢	ديناراً كويتيا
● المؤسسات والهيئات خارج الوطن العربي	٨٠	دولارا أمريكيا
● الأفراد خارج الوطن العربي	٤٠	دولارا أميركيا

الاشتراكات :

ترسل باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت ـ 13100

برقيا : ثقف ـ تلكس : ٤٤٥٥٤ TLX. NO. 44554 NCCAL

فاكسميلي : ٤٨٧٣٦٩٤

طبع من هذا الكتاب أربعون ألف نسخة

طبع في مطابع مؤسسة دار السياسة - الكويت

هـذا الكتاب

يقدم الكتاب للمرة الأولى في شكل متكامل أفكارا جوهرية في مجالات معرفية متعددة تشمل الأدب والنقد والتاريخ والفلسفة والاجتماع. ويتناول المؤلف هذه الأفكار من خلال محور أساسي هو التقابل بين العقلية الشفاهية والعقلية الكتابية وعملية تحويل الكلمة إلى تكنولوجيا. ويعد هذا التحويل وذاك التقابل من أهم ماشغل العقل النقدي الغربي في الخمسين سنة المنصرمة، مما أدى إلى الكشف عن حلول جذرية لمشكلات أكاديمية وغير أكاديمية شغلت المفكرين والفلاسفة والنقاد وهم يتأملون الثقافات القديمة وتراثها الفكري والأدبي من خلال عقلية حديثة متحولة إلى الكتابية.

وتستدعي كثير من القضايا المطروحة في هذا الكتاب الثقافة العربية بتجلياتها المختلفة سواء من الأدب المكتوب بعد الإسلام أو الأدب الشفاهي الأصل من قبل الإسلام وبعده، بحيث لن تفتح أمام المتأمل والمتخصص كثيرا من الإمكانيات لإعادة اكتشاف كثير من النصوص العربية التي نظر إليها دائما بوصفها نصوصا «مكتوبة» فحسب، بل سوف تساعد على إعادة اكتشاف نصوص قد تكون عالجت القضايا نفسها بشكل أو بآخر.

سعر النسخة

الكويت	٧٥٠ فلسا	ليبيا	دينار واحد	اليمن	٨٠٠ فلس
السعودية	١٢ ريالا	المغرب	١٥ درهما	السودان	١٠ جنيهات
الأردن	دينار واحد	تونس	دينار ونصف	البحرين	دينار واحد
سوريا	٥٠ ليرة	الجزائر	٢٠ دينارا	قطر	١٠ ريالات
لبنان	٢٠٠٠ ليرة	مصر	جنيهان	عمان	ريال واحد
				الإمارات المتحدة	١٠ دراهم